This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

600018717U

LES ARTISTES BELGES

A L'ÉTRANGER.

Extraits des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*.

Bruxelles, impr. de M. Hayez.

LES

ARTISTES BELGES

A L'ÉTRANGER.

—

ÉTUDES

BIOGRAPHIQUES, HISTORIQUES ET CRITIQUES,

PAR

ÉDOUARD FÉTIS,

MEMBRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE.

II.

BRUXELLES,

T.-J.-I. ARNOLD, LIBRAIRE ANTIQUAIRE,

12, rue de l'Hôpital.

—

1865.

210 . 2 . 157

LES

ARTISTES BELGES

A L'ÉTRANGER.

JEAN-PIERRE-ANTOINE TASSAERT.

Le statuaire auquel nous consacrons cette notice appartient à une ancienne famille d'artistes. Les registres de la *Gilde* d'Anvers font mention d'un peintre nommé Jean Tassaert, inscrit comme franc-maître de Saint-Luc en 1635. Jean-Pierre Tassaert, vraisemblablement fils du précédent, et portraitiste assez distingué, fut doyen de la même corporation en 1701. Il voyagea, dit-on, en Allemagne, s'arrêta à Munich, où il eut la commande de quelques travaux, et revint se fixer dans sa ville natale. Le musée d'Anvers possède de lui un tableau désigné sous le titre

des *Philosophes*. On fixe à l'année 1725 l'époque de sa mort ; mais il y a erreur dans cette date, attendu que Jean-Pierre-Antoine Tassaert, son fils, dont nous allons nous occuper, fut baptisé dans la paroisse Saint-Georges d'Anvers, le 19 août 1727. Il est à remarquer que, par une seconde erreur, qui rend la première très-singulière, les biographes font naître notre sculpteur en 1729, mettant ainsi un intervalle de quatre ans entre la mort du père et la naissance du fils.

Jean-Pierre-Antoine Tassaert est donc né à Anvers en 1727. On ignore sous quel maître il fit ses premières études, mais on sait qu'il était habile dessinateur lorsqu'il partit pour l'Angleterre, à l'âge de quinze ans, accompagnant un de ses frères qui cultivait la peinture. Il ne fit pas à Londres un très-long séjour. Cette capitale n'offrait aucune ressource aux artistes pour leurs études. Il se rendit à Paris où l'attrait de nombreux et beaux monuments se joignait à celui d'un mouvement intellectuel très-vif, sinon dirigé alors vers un but fort élevé, en ce qui concernait la peinture et la statuaire.

Les premiers temps du séjour de Tassaert à Paris ne présentent aucune particularité de quelque intérêt. Une assiduité persévérante, de grands efforts pour parvenir, une lutte de chaque jour contre les impérieux besoins de la vie, des espérances, des déceptions, des succès et des revers, tels sont les éléments de cette très-simple histoire, qui est celle de tous les jeunes artistes.

Tassaert n'était pas doué de ce génie qui procède par coups d'éclat et fixe de prime abord l'attention. Son talent très-réel, très-sérieux, fondé sur l'étude, était de ceux qui suivent un développement régulier, qui ne s'imposent pas à l'opinion, mais qui se la concilient.

Tassaert était entré dans l'atelier de René-Michel Slodz, artiste dont la famille était originaire d'Anvers et qui était particulièrement renommé pour les travaux de sculpture décorative. Slodz employa son élève à ébaucher des groupes, qu'il terminait ensuite, et qu'on voit encore dans les jardins de plusieurs résidences royales ou princières. Tassaert n'aurait fait à ce métier ni sa réputation, ni sa fortune; mais il y trouva l'avantage d'acquérir en peu de temps une grande pratique.

Il quitta l'atelier de Michel Slodz, auquel on avait donné le surnom beaucoup trop ambitieux de Michel-Ange, et se fit connaître par des œuvres signées. Il fut bientôt classé parmi les meilleurs sculpteurs de son temps. On l'employa peu aux grands travaux commandés par la cour pour la décoration des palais et des monuments publics, parce qu'il traitait de préférence la statuaire dans des proportions réduites; mais ses figures et ses groupes mythologiques, en grandeur demi-nature, étaient recherchés des amateurs. Les prix auxquels ils étaient adjugés dans les ventes donnent une preuve certaine du cas que l'on en faisait. Une petite figure en marbre, représentant une femme assise tenant de la main droite un carquois et de la gauche des fleurs, fut poussée jusqu'à la somme de 3,200 livres à la vente du cabinet de M. Blondel de Gaygny, trésorier général de la caisse d'amortissement. On paya près de 2,000 livres, à la vente de l'abbé Terray, un petit groupe de 23 pouces sur 20, décrit de la manière suivante : « Vénus, assise sur une coquille, tient d'une main un carquois et de l'autre les guides de ses colombes; deux enfants, dont l'un sonne de la conque, l'accompagnent, et deux dauphins sont attelés à son char. » A ce témoignage fourni par l'éloquence positive des chiffres en

faveur de Tassaert, nous pouvons ajouter celui d'un homme de savoir et de goût, d'Alexandre Lenoir, qui, dans sa *Description des monuments de sculpture réunis au Musée des monuments français*, parle d'un *Amour prêt à saisir ses traits*, par Tassaert, comme d'une statue « remplie de grâce, de finesse et de délicatesse. » Nous venons de dire que notre artiste ne reçut guère de commandes officielles. Il fit, cependant, une statue de Louis XV qui fut placée dans la grande salle de l'Académie de chirurgie, et dont on parla avec éloge.

Tassaert n'avait pas lieu de se plaindre de son sort à Paris; mais une ambition bien légitime lui inspirait le désir de faire autre chose que de la sculpture de boudoir. Il crut devoir profiter d'une occasion qui se présentait de donner à son talent une direction plus élevée. Il apprit que Frédéric le Grand cherchait un statuaire capable de venir prendre la direction de travaux importants qu'il se proposait de faire exécuter dans sa capitale. Cette même mission avait été confiée précédemment à deux artistes français, Gaspard-Balthazar Adam et Sigisbert Michel, qui, soit inconstance de caractère, soit qu'ils eussent à se plaindre du roi ou de ses agents, s'étaient retirés avant l'expiration de leur engagement. Tassaert pria d'Alembert, avec lequel il était lié et qu'il savait être en correspondance suivie avec Frédéric II, de négocier son entrée au service de ce prince. D'Alembert s'entremit, en effet, pour faire réussir cette affaire. De nombreux passages de ses lettres au roi de Prusse, datées des années 1774 et 1775, prouvent avec quel zèle il avait pris à cœur les intérêts de Tassaert. Nous croyons devoir en transcrire quelques-uns, ainsi que les réponses de Frédéric II, comme offrant de certaines particularités curieuses pour la biographie de

notre artiste, et comme propres à faire connaître exactement la position qu'il allait prendre à Berlin.

D'Alembert a d'abord écrit, au sujet de Tassaert, à Henri de Catt, secrétaire des commandements du roi, puis il s'adresse au monarque en personne, pour recommander son protégé. Le 31 octobre 1774, il annonce à Frédéric que ce dernier a pris le parti d'aller à Berlin demander une audience royale, afin d'offrir ses services et de faire connaître quels sont les avantages qu'il désire obtenir, en allant se fixer dans la capitale de la Prusse. Tassaert part pour Berlin, porteur d'une lettre de recommandation que d'Alembert lui a remise pour le roi, et dans laquelle son éloge est fait dans les termes les plus chauds. Le 14 décembre, Frédéric II écrit à d'Alembert : « Le sculpteur est arrivé avec la lettre dont vous avez bien voulu le charger. Nous ferons notre accord, et il ne manquera pas d'ouvrage. Je vous suis obligé du choix que vous en avez fait. Les morceaux que j'ai vus de lui sont beaux, et je crois, sur votre témoignage, sa cervelle mieux organisée que celle de son prédécesseur (Sigisbert Michel). J'aime mieux, s'il faut choisir, moins d'art et un esprit tranquille, que plus d'habileté et une inquiétude et une fougue perpétuelle, dont un artiste désole tous ceux qui ont affaire à lui. A mon âge, la tranquillité est ce qu'il y a de plus désirable, et on sent de l'éloignement pour tout ce qui la trouble. » Cette lettre de Frédéric se croise avec celle que lui écrit d'Alembert, en date du 15 décembre, et où nous lisons ce qui suit : « J'espère que le sculpteur sera arrivé, quand V. M. recevra la lettre que j'ai l'honneur de lui écrire. J'ai tout lieu de croire que V. M. sera aussi contente de sa personne qu'elle me paraît l'être de ses talents et de ses ouvrages. C'est un bon Fla-

mand, droit et honnête, qui n'aura rien de plus à cœur, que de se montrer digne des bontés de V. M. »

Tassaert est donc allé à Berlin; il s'est muni de quelques-unes de ses œuvres, bien que ce ne soit pas chose facile pour un sculpteur, afin de les placer sous les yeux du roi et de mettre celui-ci à même de porter sur son talent un jugement personnel. On vient de voir que cette épreuve lui fut tout à fait favorable. Il retourne à Paris, après avoir conclu avec Frédéric II le traité qui le fait passer au service de ce prince. Il est satisfait des clauses de son engagement; mais il voudrait obtenir un logement, à l'exemple des artistes employés aux travaux publics en France, et qui, presque tous, jouissent de cet avantage. N'osant en faire la demande, il prie d'Alembert de se charger encore de ce soin. Le célèbre géomètre y consent, et dans une lettre adressée au roi de Prusse, le 7 février 1775, il aborde ainsi la question : « M. Tassaert est enchanté d'entrer au service de V. M. Il voudrait déjà être à Berlin; il y serait resté, sans quelques affaires qu'il lui faut terminer en France, et il est bien décidé de se rendre aux pieds de V. M., selon la promesse qu'il lui en a faite, à la fin de juillet au plus tard. Je crois pouvoir assurer à V. M. qu'elle sera très-contente de sa capacité, de son travail et de son caractère, et qu'elle le trouvera plus sage et plus honnête que la plupart des artistes français dont elle a eu lieu d'être si peu contente. Pour rendre son bonheur parfait, il aurait une grâce à demander à V. M., ce serait de vouloir bien lui accorder, outre l'atelier qu'elle lui a donné, un logement où elle voudra, pour lui et pour sa famille. Je lui ai fait espérer que V. M. ne lui refuserait pas cette grâce, ne doutant point qu'elle n'ait dans sa capitale quelque appartement dont elle puisse dis-

poser. Cette faveur mettrait le comble aux bienfaits de V. M. et à la reconnaissance de M. Tassaert. J'y joindrais, sire, toute la mienne, par l'intérêt que je prends à lui et par la certitude où je suis que V. M. ne se repentira pas d'avoir rendu la situation de cet artiste douce et heureuse. »

La requête de Tassaert, si chaudement appuyée par d'Alembert, trouve, auprès de Frédéric, un accueil favorable. Le roi répond au savant français : « Votre recommandation ne sera certainement pas inutile au sieur Tassaert. Pour de maison ni de logement, il n'en est point à ma disposition ; je n'ai de ressource que de faire élever quelque bâtiment nouveau pour lui. » C'est à ce parti que Frédéric s'arrêta en effet. Il fit bâtir pour Tassaert, près du pont appelé : *Köningsbrucke*, une maison qui existe encore. Ce ne fut toutefois qu'après plusieurs années d'attente, et sur les sollicitations réitérées de d'Alembert, que notre artiste obtint la réalisation de ses vœux. On trouvera peut-être singulier que le vainqueur de Rosbach et le fondateur de l'*Encyclopédie* s'occupent du logement d'un sculpteur comme d'une grave affaire, et qu'ils y reviennent à mainte reprise dans leur correspondance. Nous y voyons, nous, un nouveau témoignage des égards dont les artistes étaient jadis l'objet, même de la part d'un prince qui, comme Frédéric II, ne se piquait ni d'une scrupuleuse délicatesse, ni d'une grande générosité.

Tassaert se hâta de mettre la dernière main à des travaux en voie d'achèvement et de faire ses apprêts de départ pour la Prusse. D'Alembert annonce au roi sa prochaine arrivée, dans une lettre datée du 17 mai 1775, où, après avoir disserté sur les matières philosophiques et religieuses à l'ordre du jour, il s'exprime ainsi : « Voilà, sire,

un long verbiage qui n'intéresse peut-être guère V. M. J'aime mieux lui parler du sieur Tassaert, qui, empêché de se rendre à son devoir, a hâté le moment de son départ de près d'un mois, pour se rendre auprès de V. M., au service de laquelle il me paraît enchanté de consacrer ses travaux et ses jours. Je suis bien sûr que V. M. sera contente des services, de l'honnêteté et de la sagesse de ce bon Flamand, plus qu'elle ne l'a été de nos turbulents artistes velches. »

Voilà donc Tassaert fixé à Berlin; le voilà dans l'atelier que le roi lui a fait préparer, en attendant le logement qui lui est promis, mais dont il ne prendra possession que cinq ans après, suivant une note donnée par M. Preuss, dans la nouvelle édition des œuvres de Frédéric le Grand. Il lui tardait de mettre la main à l'œuvre, et de recevoir la commande de quelque morceau important dans lequel il pût montrer ce dont il était capable. Les promesses du roi, qui avait écrit à d'Alembert, comme on l'a vu plus haut, que son protégé ne manquerait pas d'ouvrage, tardèrent à recevoir leur effet. Frédéric II, qui avait toujours été plus qu'économe, était devenu avare en vieillissant. Il aurait voulu enrichir de beaux monuments sa capitale, ainsi que sa résidence favorite; mais la crainte de la dépense l'arrêtait. Tassaert eut à souffrir de cet esprit de parcimonie, et Thiébault, dans ses *Souvenirs de vingt ans de séjour à Berlin*, rapporte à ce propos une aventure assez piquante, où se peint le caractère franc et ouvert de notre artiste. Voici cette anecdote :

« Le prince Henri de Prusse ayant ouï parler de deux belles statues ou plutôt de deux groupes que Tassaert venait d'Achever, l'un *Deucalion et Pyrrha*, pour M. l'abbé Terray, l'autre *le Sacrifice des flèches de l'Amour sur l'autel de*

l'Amitié, pour Monsieur, frère de Louis XVI, vint à l'atelier du sculpteur pour voir ces deux morceaux qu'il admira beaucoup. M. Tassaert, cet estimable artiste, de qui M. de Launay avait coutume de dire : « Le brave père Tassaert, » qui manie la pensée comme le marbre, à grands coups » de maillet, et qui dit toujours de bonnes choses comme » il fait toujours de belles statues », M. Tassaert, dis-je, ne put s'empêcher de se plaindre du roi : « Monseigneur, » dit-il au prince, j'ai fait, avant de quitter Paris, mon » marché par écrit avec *Monsieur votre frère;* dans ce » marché, *Monsieur votre frère* s'est engagé à me fournir » un atelier tout monté. Depuis mon arrivée, il m'a mar- » qué de le garnir moi-même et qu'il m'en rembourserait » les frais, et ne voilà-t-il pas que *Monsieur votre frère* me » renvoie aujourd'hui le mémoire que j'ai fourni d'après » ses ordres, et qu'il me dit que c'est un mémoire d'apo- » thicaire! Vous voyez pourtant, Monseigneur, qu'il n'y » a dans mon atelier que ce qu'il faut. Mais *Monsieur* » *votre frère* a une singulière façon de payer les gens. » Le prince s'amusa beaucoup de cette complainte ; il pria Tassaert de lui refaire ses deux groupes pour un appartement, dans la proportion de trois à quatre pieds de haut; il lui demanda, en ajoutant d'autres commandes, quel en serait le prix et lui déclara bien positivement qu'il le payerait sur-le-champ, sans aucune sorte de chicane, et qu'en un mot, il ne ferait pas comme *Monsieur son frère.* »

Avant de rien entreprendre pour le roi qui, du reste, ne le pressait guère, Tassaert commença par exécuter les réductions que lui avait commandées le prince Henri de Prusse, savoir : le *Génie de la guerre,* le *Génie de l'Amitié,* le *Sacrifice de l'Amour sur l'autel de l'Amitié* et l'*Amour soutenu par l'Amitié.* De ces quatre morceaux, les deux

premiers étaient de simples figures et les deux autres des groupes. Le talent de l'artiste s'y montra sous son véritable jour. Il avait une longue expérience de l'allégorie mythologique et traitait les sujets de ce genre d'une manière vraiment distinguée. L'art moderne de la statuaire n'avait rien produit, à Berlin, de comparable aux œuvres que nous venons de citer. Aussi la réputation de son auteur fut-elle dès lors établie. Le prince Henri de Prusse fit placer dans son palais, qui est aujourd'hui celui de l'université, les productions du sculpteur flamand. Comment sont-elles sorties du domaine royal? C'est ce que nous ignorons; mais M. Nagler nous apprend, dans son dictionnaire des artistes (*Algemeines Künstler-Lexicon*), qu'elles ont été vendues publiquement à Berlin en 1842.

Frédéric II comprit cependant qu'il devait tenir les promesses qu'avait reçues de lui le protégé de d'Alembert. Tassaert fut remboursé des avances qu'il avait faites pour monter son atelier. Il fit un très-beau buste du roi, placé aujourd'hui au musée de Berlin, et fut chargé d'entreprendre plusieurs statues destinées à décorer les résidences royales. On engagea des sculpteurs français, flamands et italiens, pour travailler sous sa direction. Godecharles était du nombre. Schadow, qui fut élève de Tassaert, rapporte, dans ses écrits sur l'art (*Kunst-Werke und Kunst-Ansichten*), avec l'autorité d'un témoin oculaire, de nombreuses particularités de la carrière et de la vie privée de l'artiste flamand à Berlin.

Les premières statues faites par Tassaert pour le roi furent : un *Bacchus*, une *Ariane*, un *Faune dansant* et une *Bacchante*. Elles furent placées et sont encore dans les salles du palais de Sans-Souci. Notre artiste reçut ensuite la commande de deux grandes statues, celles des généraux

Seydlitz et Keith, qui devaient orner une place publique. C'était une entreprise toute nouvelle pour Tassaert. Il avait appelé de ses vœux l'occasion de s'élever jusqu'à la sculpture monumentale; mais avait-il bien consulté en cela son aptitude et ses forces? On ne peut répondre que négativement à cette question. Partant d'un principe très-juste, il ne voulut pas, comme on le lui conseillait, habiller à la romaine les lieutenants de Frédéric II. La vérité du costume lui semblait devoir être suivie, même lorsqu'elle créait une difficulté à l'artiste. Sous ce rapport, il était en avance sur son siècle. Malheureusement, ce que la tête conseillait si bien, la main ne sut pas l'exécuter. Tassaert n'avait pas l'habitude de traiter les détails des ajustements modernes. Il ne réussit que médiocrement dans la tâche qu'il s'était donnée. Schadow s'exprime ainsi en parlant de cet échec de son maître : « Les statues des généraux Keith et Seydlitz, comparées aux figures (mythologiques) du palais de Sans-Souci, trahissent quelque faiblesse. Il fut très-difficile à Tassaert d'exécuter le plumet d'un chapeau militaire, et plus difficile encore de placer sur la tête d'une statue le chapeau prussien du temps. Toutes les autres parties de l'habillement moderne lui causèrent le même embarras. » Le départ de Godecharles, qui l'avait secondé jusque-là avec autant de talent que d'intelligence, et qui prit subitement la résolution de retourner à Bruxelles, fut une des causes qui s'opposèrent au succès de sa tentative. Les élèves qui lui restaient étaient peu habiles; peut-être les imperfections du modèle, en ce qui tenait aux ajustements, furent-elles exagérées dans le marbre par des mains inhabiles. Schadow nous apprend qu'avant l'arrivée de Tassaert, on ne connaissait pas, dans les ateliers allemands, la mise au point et les opérations préliminaires

qui simplifient le travail des praticiens, en lui donnant une précision presque mathématique. Il paraît qu'on regardait comme une perte de temps de faire des modèles d'après nature, de la grandeur du marbre ou de la pierre. Ce fut l'artiste flamand qui introduisit à Berlin ces principes élémentaires.

Tassaert n'avait donc pas réussi, selon l'attente de ses amis, les statues des généraux Keith et Seydlitz. S'il faut en croire Schadow, le peintre anglais Cuningham étant venu à Berlin, fut chargé de faire quelques corrections aux ajustements des deux statues. Habile à traiter le costume militaire, il s'acquitta avec succès de cette mission, pour laquelle il s'entendit, d'ailleurs, avec l'auteur des modèles.

A la fin de la campagne contre les Autrichiens, en 1779, la garnison de Berlin prit la résolution d'ériger un monument à Frédéric le Grand. Tassaert, qui attendait depuis longtemps l'occasion de se distinguer dans quelque grande composition, fit, sous une inspiration heureuse, le modèle qui lui fut commandé, et l'accompagna du devis des dépenses. Il demanda 200,000 thalers et dix ans pour conduire cet important travail jusqu'à son achèvement. Le général Moellendorf, alors gouverneur de Berlin, adressa aux officiers de l'armée, depuis le grade de capitaine jusqu'à celui de général, des circulaires accompagnées de listes de souscription. L'armée seule pouvait participer à l'exécution du monument. La somme nécessaire fut réunie sans difficulté, on le conçoit, les noms des souscripteurs devant être mis sous les yeux du prince. Toutefois, on jugea convenable, avant de rien entreprendre, de soumettre à Frédéric le projet du général Moellendorf, avec prière d'autoriser l'armée à y donner suite. Le roi fit répondre que l'idée d'élever des monuments aux guerriers qui avaient

servi la patrie était louable; mais que de tels hommages ne devaient être rendus à ceux-ci qu'après leur mort. Ce scrupule, d'une modestie dont la sincérité pourrait être révoquée en doute, fut approuvé par les philosophes dont Frédéric II avait à cœur d'obtenir les suffrages; mais elle priva Tassaert des avantages qu'il devait retirer de l'exécution du monument projeté. Le modèle fait par notre artiste se trouve aujourd'hui dans la collection de l'Académie des beaux-arts de Berlin. En voici les principales dispositions: Le roi est à cheval, comme dans le monument de Rauch; aux quatre coins du piédestal sont les figures de Mars, de Minerve, d'Hercule et de Thémis; sur le devant sont les armes de Prusse avec la devise: *Marti et Musis dilectus.*

De toute façon, Tassaert avait peu à se louer de Frédéric II, qui, après l'avoir fait venir à sa cour et s'être engagé à ne pas laisser chômer son atelier, ainsi qu'on l'a vu par les citations que nous avons faites de sa correspondance avec d'Alembert, paraissait ne plus se souvenir de la présence du bon Flamand à Berlin. Plus le vainqueur de Rosbach avançait en âge, et plus il voulait s'abstenir de toute dépense qui n'était pas d'une absolue nécessité. Jamais il n'avait donné d'encouragements aux arts. Sa parcimonie s'appuyait en cela sur des considérations politiques. Le goût des beaux-arts conduit aux raffinements du luxe qui, à son tour, engendre la mollesse. Frédéric ne croyait pas devoir favoriser le développement de ces éléments de civilisation dans un État qui s'appuyait sur la force des armes et sur la discipline militaire. Il faisait plus de cas d'un grenadier de six pieds, que du meilleur peintre ou du plus habile graveur. La musique seule avait grâce à ses yeux; mais on est obligé de rapporter à un

calcul d'égoïsme les libéralités dont cet art obtint de lui le privilége. Virtuose et compositeur, le roi voulait avoir occasion de faire briller ce double talent, dont il était presque aussi fier que de son génie militaire, ou de sa prétendue vocation poétique. Il lui fallait un orchestre pour accompagner ses concertos de flûte, et une troupe lyrique pour exécuter ses opéras. Encore affectait-il de n'admettre à son service que des chanteurs italiens, afin de bien démontrer à ses sujets que la carrière militaire était la seule qui leur fût accessible.

La statuaire avait été traitée par Frédéric II, à une certaine époque, avec plus de faveur que les autres arts, à l'exception de la musique, et que les sciences spéculatives pour lesquelles il montrait également un dédain calculé. Treuttel, auteur d'une *Vie de Frédéric II*, publiée en 1787, s'exprime ainsi au sujet de cette préférence : « Le roi faisait plus de cas de la sculpture que de la peinture, parce qu'il voulait décorer ses châteaux et jardins, et récompenser ses guerriers célèbres par des statues qui coûtent moins que d'autres récompenses, et qui flattent davantage. Cependant, Balthazar Adam, qu'il fit venir de Paris, se retira mécontent avant que d'avoir achevé la statue du maréchal Schwerin, et Tassaert, sculpteur plein de talent, qui vit actuellement à Berlin, n'a fait que deux statues pendant dix à douze ans, quoique le roi lui eût promis de lui en faire faire une chaque année. »

Ces détails sont caractéristiques. Frédéric était, on le sait, l'architecte de ses résidences. S'il accordait quelques faveurs aux sculpteurs, c'est qu'il avait besoin d'eux pour réaliser les projets de décoration qu'il avait conçus. L'amour-propre d'auteur était encore ici son mobile. D'une autre part, il fallait bien qu'il récompensât les généraux

qui avaient, durant de longues années, contribué à la gloire de ses armes. Au lieu d'un domaine ou d'une dotation réversible sur leur famille, il leur donnait une statue. Hommage flatteur et surtout peu coûteux, comme le fait observer notre auteur. Frédéric poussa l'économie, dans les derniers temps, jusqu'à ne plus accorder à ses grands hommes que des statues de pierre; or, Tassaert, ne travaillant que le marbre, n'avait plus de part aux commandes royales.

Tassaert, tout en conservant le titre de sculpteur du roi, auquel était attaché un traitement modique, ne travaillait plus guère que pour des particuliers. Il fit un certain nombre de bustes estimés, parmi lesquels on distingua ceux de Mosès Mendelshon et de l'abbé Raynal. Il eut avec l'auteur de l'*Histoire philosophique du commerce des Européens dans les Indes* des relations où se signala sa bonté flamande, et qui faillirent lui susciter des tracasseries. Thiébault rapporte, dans ses *Souvenirs*, quelques particularités piquantes, relatives à ces relations et à leur rupture. L'abbé Raynal, qui s'était réfugié à Berlin, où il se proposait de travailler, disait-il, à une histoire de la révocation de l'édit de Nantes, se plaignait un jour devant plusieurs personnes de ne pas trouver de logement à sa convenance. Ceux auxquels il s'adressait feignirent de ne pas le comprendre, bien qu'ils sussent parfaitement où il voulait en venir. « Il n'y eut, ainsi s'exprime Thiébault, que le digne et brave M. Tassaert, sculpteur du roi, qui, voyant son embarras, lui dit avec sa bonhomie ordinaire : « Ma maison n'est pas bien grande; mais elle est à moi et n'est occupée que par moi. Outre l'appartement que j'occupe avec ma famille, il y en a un autre au-dessus de mon atelier. Il est agréable et tout meublé; s'il peut vous conve-

nir, vous êtes le maître de le prendre, au moins jusqu'à ce que vous trouviez mieux. » Cette offre était déjà fort obligeante; Tassaert alla plus loin; il engagea l'abbé Raynal à prendre place chaque jour à sa table, et cela sans aucune convention financière. Le philosophe français trouva la proposition de notre artiste de son goût, et profita largement de l'hospitalité qui lui était offerte avec une simplicité antique.

L'abbé Raynal, une fois installé chez Tassaert, le pria de faire son buste en marbre, pour qu'il servît de complément à un monument qu'il s'était proposé de faire élever, sur les bords du lac de Zurich, à la mémoire de Guillaume Tell. Le buste terminé, l'abbé en demanda des copies en plâtre pour sa famille. Le bon Tassaert fournit tout, marbre, travail, moulage, etc., et se chargea, en outre, des frais d'emballage, aussi bien que de ceux d'expédition. Un beau jour, l'abbé Raynal annonça à son trop généreux hôte que, pour lui témoigner sa reconnaissance et s'acquitter envers lui, il allait ajouter une aile à sa maison. En effet, un architecte fut appelé, un plan fut dressé, et les ouvriers allaient mettre la main à l'œuvre, quand Tassaert, averti par ses amis, ouvrit les yeux sur les conséquences de cette prétendue largesse. Il déclara qu'il ne laisserait pas donner un coup de pioche dans son jardin, qu'il s'agissait de bouleverser, à moins que la somme à laquelle était évaluée la construction de l'aile projetée, ne fût déposée chez un banquier. L'affaire en resta là. Schadow, en parlant du séjour de l'abbé Raynal chez Tassaert, dit que la femme et les filles de ce dernier découvrirent, en rangeant les papiers de leur hôte, qu'il possédait des actions d'une compagnie pour le commerce des esclaves. « On peut conclure de là, ajoute Schadow, jusqu'où

allaient ses idées libérales. » Il est au moins singulier, en effet, que l'écrivain philosophe et philanthrope ait eu de pareils titres en sa possession.

D'Alembert écrivait à Frédéric II, peu de temps après la mort de Voltaire ; « Il ne manquerait plus, sire, aux honneurs de toute espèce, que V. M. lui a fait rendre (à Voltaire) que de lui élever, dans l'église de Berlin, un monument où il serait représenté se prosternant devant le Père éternel et foulant aux pieds le Fanatisme. L'épigramme serait excellente, et le sculpteur Tassaert pourrait exécuter cette idée sous les yeux et d'après les vues de V. M. » Dans une autre lettre de d'Alembert, datée de quelques jours plus tard, on lit : « On travaille sérieusement et sans délai au buste de marbre (celui de Voltaire), tel que V. M. l'a ordonné, coiffé à la française et de la plus parfaite ressemblance? Je ne sais si V. M. destine ce buste à son cabinet ou à l'Académie. Si elle en veut un second, je la prie de vouloir bien me donner sur cela ses ordres. Elle pourrait, au reste, se contenter de l'original pour l'avoir dans son cabinet, comme il m'a paru que c'était d'abord son intention, et faire faire ensuite, à Berlin, par son sculpteur Tassaert, une copie exacte de ce buste pour l'Académie. » Frédéric II ne commanda point à Tassaert le monument à la gloire de Voltaire dont lui avait parlé d'Alembert. Notre artiste fut seulement chargé de faire placer, dans la salle des séances de l'Académie, le buste de l'illustre écrivain exécuté à Paris par Houdon.

Parmi les travaux remarquables que Tassaert fit pour des particuliers, il faut citer le monument de Mme de Blumenthal, dame d'honneur de la princesse Henri de Prusse, qui se trouve dans l'église catholique de Berlin.

Après la mort de Frédéric II, Tassaert était resté au

service de son successeur, Frédéric-Guillaume II, avec le titre et les avantages dont il avait joui sous le règne précédent. Le nouveau souverain fut vivement affecté, peu de temps après son avénement, de la perte qu'il fit du jeune comte de La Mark, son fils naturel. Il commanda à Tassaert le modèle d'un tombeau surmonté d'un groupe dont la principale figure devait être la statue du jeune prince. L'artiste consacra plusieurs mois à terminer ce modèle de grandeur naturelle, qui occupa tout le fond de son atelier, d'après les détails que nous donne Schadow. Au milieu d'un rocher élevé, sur lequel étaient assises les trois Parques, se trouvait l'entrée d'une grotte où le Temps poussait le jeune homme qui semblait opposer de la résistance et faire des efforts pour se rattacher à la vie. Ce projet obtint l'approbation du roi; mais Tassaert mourut avant de pouvoir en commencer l'exécution en marbre. C'est au moment où il achevait l'image du temps destructeur, qu'il paya lui-même le tribut fatal à la nature.

La maison de Tassaert était un centre où se réunissaient, à ce que nous apprend Schadow, les hommes les plus distingués. Les catholiques et les réformés, très-divisés ailleurs, se rencontraient là comme sur un terrain neutre. Bien que recevant habituellement, nous dit son élève, des personnes élevées dans toute l'élégance de l'éducation française, il avait conservé la rude franchise du caractère flamand. Il était sévère dans son enseignement, bien qu'il aimât à encourager ceux de ses élèves qui montraient des dispositions et qu'il plaisantât volontiers. Ce à quoi, ajoute Schadow, prêtait l'état de la sculpture en Allemagne à cette époque. Les moyens d'instruction manquaient aux artistes de Berlin. Plusieurs amateurs possédaient d'assez belles collections de gravures; mais elles n'étaient pas

accessibles. Tassaert avait un grand nombre de dessins originaux de maîtres qu'il mettait à la disposition de ses disciples pour leurs études. Aussi ces derniers lui étaient-ils sincèrement attachés et gardèrent-ils pieusement son souvenir. C'est toujours avec un sentiment de respect et de reconnaissance que Schadow parle, dans ses Mémoires, du maître dont les conseils lui furent d'une haute utilité.

M. Preuss s'exprime ainsi, dans une note sur Tassaert, ajoutée à la nouvelle édition des œuvres de Frédéric II : « André Schulter avait travaillé à l'embellissement de Berlin de 1694 à 1713. Après lui, l'art de la sculpture n'eut pas de représentant dans cette ville jusqu'à Tassaert. Avec celui-ci commence une série d'artistes qui ont continué jusqu'à présent à décorer de leurs ouvrages les places de notre capitale. »

Tassaert doit donc être considéré comme le fondateur de l'école de sculpture à Berlin. A ce titre, au moins autant que pour le mérite de ses œuvres, son nom restera dans les annales de l'art. On a vu, par les passages que nous avons transcrits des mémoires de Schadow, qu'à son arrivée en Prusse, il n'eut pas seulement à réformer le goût; mais encore à enseigner les procédés d'exécution qui étaient inconnus des statuaires allemands, bien qu'ils fussent ailleurs d'un usage vulgaire. D'Alembert n'avait pas trop vanté d'avance à Frédéric II les services que notre Flamand pouvait lui rendre, et l'on ne peut nier que celui-ci n'ait mérité la reconnaissance de l'Allemagne artiste.

Tassaert mourut à Berlin le 21 janvier 1788. Descendant, comme nous l'avons dit, d'une famille d'artistes, il continua, dans sa postérité, les traditions héréditaires dont il avait reçu le dépôt. Il laissa huit enfants, dont trois garçons et cinq filles. L'aînée de celles-ci, Henriette-

Félicité Tassaert, étudia la peinture sous la direction d'Antoine Graf, très-bon peintre de portraits, et se distingua elle-même dans ce genre, ainsi que dans la gravure en manière noire. On a d'elle un assez grand nombre de portraits, parmi lesquels celui de son père. Antonia Tassaert, la plus jeune des sœurs d'Henriette-Félicité, a gravé au pointillé. J.-J. Tassaert, l'aîné des fils de notre artiste, après avoir étudié d'abord l'architecture, s'appliqua ensuite à la gravure, comme ses sœurs. Les premières planches de son œuvre offrent des reproductions de bustes de son père et de portraits de sa sœur. Il quitta Berlin pour aller visiter l'Angleterre, puis se rendit à Paris, où il passa les dernières années de sa vie. Parmi les pièces qu'il a gravées se trouvent deux sujets politiques : *La journée du 31 mai* et *Le 9 thermidor*, ainsi qu'un portrait de Napoléon, d'après Hennequin.

Il existe encore plusieurs artistes du nom de Tassaert, ayant avec notre statuaire une parenté plus ou moins rapprochée; mais nous n'en ferons pas mention, par la raison qu'il n'entre pas dans notre plan de former la généalogie des maîtres auxquels nous consacrons ces notices.

JEAN DUVIVIER.

—

Nous ne sommes pas réduit, pour écrire la vie de cet artiste, à de vagues renseignements recueillis à grand' peine ou trouvés par hasard. Un document d'une incontestable authencité nous a fourni, sur sa carrière et sur ses travaux, des détails précis. Deux ans après sa mort, l'abbé Gougenot lisait à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, dont le graveur liégeois avait été membre, une notice composée à l'aide d'indications qu'il tenait du fils de ce dernier. C'est à cette notice, dont le département des manuscrits de la Bibliothèque royale possède une copie, que nous empruntons les faits principaux de la biographie qu'on va lire, et dont la place est marquée dans ce recueil où nous nous sommes proposé de faire apparaître successivement tous ceux de nos artistes qui ont acquis de la célébrité à l'étranger. Aux indications fournies par l'historiographe de l'Académie de peinture, nous ajou-

terons celles que nous ont procurées nos propres recherches, et qui portent principalement sur les travaux attribués à Duvivier dans l'art de la gravure au burin.

Né à Liége le 7 février 1687, Jean Duvivier reçut les premières notions de dessin de son père, Gendulphe Duvivier, graveur des cachets et de la vaisselle du prince-évêque. Dès qu'il fut en état de manier le burin, Gendulphe l'associa à ses occupations officielles. Toutefois l'honneur d'illustrer les plats d'argent destinés à figurer sur la table du souverain, ne satisfaisait qu'imparfaitement l'ambition du jeune artiste. Il voulut s'élever plus haut, et s'appliqua à l'étude de la peinture. Sans autre guide que la nature et secondé par un heureux instinct, il acquit en peu de temps la connaissance des procédés techniques du coloris.

Le travail du pinceau ne faisait cependant pas négliger complétement à Duvivier celui du burin. Convaincu, par l'exemple des anciens maîtres, qu'un artiste peut traiter concurremment avec succès les différents genres qui ont pour base les principes généraux du dessin, il continua à graver, tout en s'occupant de peinture. C'est ici le lieu d'examiner une question fort embrouillée, qui se rattache à notre histoire iconographique en même temps qu'à la biographie de Duvivier, et dont il ne nous a pas été possible, nous sommes obligé d'en convenir, de dissiper tout à fait l'obscurité.

Dans le *Manuel des curieux et des amateurs* d'Huber et Rost, on lit ce qui suit à l'article de notre artiste : « Jean du Vivier ou de Vivier, célèbre médailleur et graveur à l'eau-forte, né à Liége en 1687 et mort à Paris en 1761. Il vint à Paris où il fut reçu membre de l'Académie royale en 1718. Tous ses ouvrages offrent une fermeté et une

propreté d'invention admirables. Louis XV lui donna, en 1735, un logement à la galerie du Louvre, avec une pension. Parmi tous les artistes de son temps, c'est du Vivier qui a le mieux saisi la ressemblance de ce prince. Dans la quantité de médaillons qu'il a gravés, on remarque particulièrement ceux du couronnement de Louis XV, la statue équestre de ce prince érigée sur la place de Bordeaux, les bustes du roi dans ses différents âges. La délicatesse et la force brillent dans toutes ses productions; la douceur et la modestie formaient le fond de son caractère. Cet artiste a gravé avec le même esprit sur cuivre. Il signait ses estampes *Giovan.* ou *G. de Vivier fecit.* Je connais de lui les morceaux suivants très-recherchés des connaisseurs. » Vient ensuite la description de cinq estampes, savoir : le portrait de Bertholet Flémalle, d'après ce peintre, celui de Pierre des Gouges, avocat au parlement, d'après Tournière, *la Cuisinière flamande*, *le Christ mis au tombeau* et *la Tentation de saint Antoine*, d'après Antoine Vanden Heuvel.

L'erreur des auteurs du *Manuel* a été relevée dans le *Peintre-graveur français*, par M. Robert-Dumesnil, qui s'exprime ainsi : « M. de Marolles, qui possédait les estampes que cet artiste (G. de Vivier ou du Vivier) a gravées d'après Antoine Van Heuvele, le range dans l'école française. A part son nom, il faut convenir que sa pointe, pleine de goût et d'effet, décèle bien plutôt un maître des écoles flamande ou hollandaise. MM. Huber et Rost le confondent avec Jean Duvivier, graveur en médailles de Louis XV, et ne font des deux qu'une seule et même personne, en interprétant l'initiale G. qui précède le nom de notre artiste par le prénom Giovanni que Jean Duvivier aurait porté lors de son séjour en Italie. Jean Duvivier, né en 1687, ne peut avoir gravé des estampes mises au jour avant 1666.

Dès lors, c'est un artiste fort distinct de son homonyme. Nous allons décrire huit pièces de notre artiste qui a dû naître dans le XVIIme siècle. Elles sont toutes très-rares, à l'exception des n°s 6 et 7, dont on rencontre des épreuves modernes. » M. Robert-Dumesnil ne mentionne pas les deux portraits cités par les auteurs du *Manuel*, mais il ajoute à leur liste cinq pièces, qui sont : *les Évangélistes, Thétis et Chiron*, *le Flûteur, le Buveur* et un *Paysage*.

L'iconographe français est parfaitement fondé à signaler la méprise qu'ont faite Huber et Rost en attribuant à un même artiste les travaux de Jean Duvivier et ceux de G. de Vivier; mais lui-même commet deux erreurs dans sa rectification. D'abord les auteurs du *Manuel des curieux* n'ont pas dit et ne pouvaient pas dire que Duvivier changea son prénom de Jean en celui de Giovanni pendant son séjour en Italie, par la raison que jamais il ne franchit les Alpes. Nous demanderons, en second lieu, sur quoi s'est fondé M. Robert-Dumesnil pour fixer à l'année 1666 l'exécution des estampes signées *G. du Vivier*. Aucune ne porte de date. Antoine Vanden Heuvel, peintre gantois, élève de Crayer, est mort en 1677. A supposer que les pièces qui reproduisent ses compositions n'eussent pu être gravées que de son vivant, l'iconographe français n'en aurait pas moins eu tort de préciser cette date de 1666 comme une limite extrême. L'impossibilité d'attribuer les estampes en question à Jean Duvivier, né dix ans plus tard, reste évidente; mais nous dirons tout à l'heure pourquoi nous tenons à bien établir que le rapprochement fait par M. Robert-Dumesnil entre les dates 1666 et 1687, est absolument arbitraire.

M. Nagler, dont la consciencieuse exactitude doit habituellement inspirer une grande confiance, se trompe sur

plusieurs points, en ce qui concerne notre artiste, dans son *Neues allgemeines Kunstler Lexicon*. L'article qu'il lui consacre à la lettre *D* n'est que la reproduction de celui qu'avaient donné Huber et Rost. Il ajoute seulement deux planches à la liste donnée par ces derniers. Lorsqu'il arrive à la lettre *V* de son dictionnaire, il a eu connaissance de la rectification faite par Robert Dumesnil, et il la reproduit, mais sans rappeler que lui-même s'est mépris dans son premier article, et des explications qu'il veut donner, résultent de nouvelles erreurs par lesquelles la question est encore compliquée. M. Nagler mentionne un G. du Vivier, sur lequel il ne donne aucun renseignement biographique et qu'il dit seulement avoir dû travailler avant 1666, se conformant en cela à l'indication arbitraire de l'auteur du *Peintre-graveur français*. Ce G. du Vivier aurait gravé les planches qui reproduisent les peintures d'Antoine Vanden Heuvel. Mais voici que vient ensuite un Jean Guillaume du Vivier, inventé par M. Nagler, qui lui attribue les portraits de Bertholet Flémalle et de Des Gouges, en fixant le temps de sa carrière active de 1700 à 1740. On voit que le savant biographe allemand n'a guère simplifié les choses.

Il est un fait possitif, c'est que le Duvivier dont nous nous occupons est l'auteur des portraits de Bertholet Flémalle et de Des Gouges. L'assertion de l'abbé Gougenot, qui écrivait, comme nous l'avons dit, d'après des renseignements fournis par la famille du graveur des médailles de Louis XV, suffit pour dissiper tous les doutes à cet égard. Il reste à découvrir quel pouvait être le G. du Vivier auquel on doit les eaux-fortes faites d'après Vanden Heuvel.

On a vu que Jean Duvivier était fils de Gendulphe Du-

vivier, graveur des cachets et de la vaisselle du prince-évêque de Liége. Il n'y a rien d'impossible à ce que ce Gendulphe soit le graveur qu'on cherche vainement, en voulant faire, au moyen de l'initiale G., un *Giovanni* ou un *Guillaume* qui n'ont jamais existé. Gendulphe Duvivier peut bien avoir gravé à Gand, d'après Antoine Vandeu Heuvel, avant d'être employé par l'évêque de Liége. Jean Duvivier avait fait, avant d'aller à Paris, sa planche du portrait de Bertholet Flémalle. Or, il n'eut pas d'autre maître que son père. Celui-ci avait donc l'habitude de manier la pointe et le burin ; il connaissait les procédés de la gravure en taille-douce. Si nos conjectures sont fondées, nous aurions un nom de plus, celui de Gendulphe Duvivier, à inscrire sur la liste des graveurs belges. Ce ne sont que des suppositions, à la vérité, mais elles ont sur celles pour lesquelles on a essayé d'interpréter la signature de G. Duvivier, l'avantage de la vraisemblance. Il ne faut pas s'arrêter à la différence d'orthographe du nom, car notre artiste a signé lui-même ainsi : *J. du Vivier*, les deux estampes qui lui sont attribuées avec certitude, ainsi que deux autres pièces de moindre importance dont il sera parlé plus loin.

Après avoir longtemps hésité entre la gravure et la peinture, Jean Duvivier opta définitivement, il le croyait du moins, pour celle-ci. Son père, décidé par le succès de ses premiers essais, lui permit d'aller étudier en Italie. Notre jeune artiste partit de Liége à pied et se dirigea vers Paris, en profitant de la liberté que lui donnait cette manière de voyager, pour s'arrêter partout où il trouvait quelque chose d'intéressant à voir.

Arrivé à Paris, Duvivier se mit à suivre avec assiduité les cours de l'Académie. Il y dessina pendant tout un hiver et fut même admis au concours de peinture; mais lors-

qu'en présentant son tableau, il dut décliner son nom, son âge et le lieu de sa naissance, on s'aperçut qu'il était étranger. Cette circonstance l'excluait du concours, dont le prix était la pension de Rome et ne s'accordait qu'aux sujets du roi de France.

Le prix de Rome était précisément ce qu'avait ambitionné Duvivier. Ce lui fut un cruel désappointement de devoir y renoncer. D'un autre côté, ce qu'il recevait de sa famille ne suffisait pas pour lui permettre de vivre à Paris sans tirer parti de son talent. Il fut donc obligé de chercher à s'employer d'une façon lucrative. La peinture ne lui était d'aucune ressource; il reprit le burin. N'ayant pas le temps d'attendre le produit de travaux dont l'exécution eût exigé de longs délais, il offrit ses services pour graver la vaisselle du roi. L'expérience qu'il avait acquise, sous la direction de son père, lui fut très-utile en cette circonstance. Il se montra, dans l'exécution de la tâche qui lui fut confiée, supérieur à ceux auxquels elle était échue précédemment, et trouva dans cet emploi de son temps une source de revenus au moyen de laquelle il put rétablir l'ordre dans ses finances.

Ayant repris le burin, Duvivier en fit une application plus conforme à ses instincts d'artiste, que celle à laquelle l'avait réduit la nécessité. Il grava, d'après le peintre Tournière, un beau portrait de Des Gouges, doyen des avocats au conseil. « Cette estampe, dit l'abbé Gougenot, dans l'éloge de notre artiste, annonce un homme qui serait devenu supérieur dans cette partie, s'il l'eût cultivée. Quoique son burin ne fût point pour lors formé, il a cependant une belle fermeté. On aperçoit dans ce morceau un dessinateur sûr, qui avait la connaissance des formes et des méplats que donne la sculpture. M. Duvivier n'avait gravé au-

paravant qu'un buste : c'était celui de son compatriote, membre de notre Académie, qui a peint le dôme des Carmes déchaussés. »

Sentant qu'il avait besoin d'un appui dans cette grande ville de Paris, où il était difficile de réussir sans protection, Duvivier se présenta chez M. de Valdor, résident du prince-évêque de Liége près de la cour de France. Ce diplomate lui fit un accueil plein de bienveillance et fixa sa carrière, jusqu'alors incertaine, en croyant à la vérité ne lui rendre qu'un service momentané. Le résident avait été chargé de chercher un artiste de talent pour graver une médaille à l'effigie de Joseph Clément de Bavière, archevêque de Cologne et évêque de Liége. Il proposa à Duvivier d'entreprendre ce travail qui, d'ailleurs, lui revenait en quelque sorte de droit, à titre de Liégeois. Le jeune artiste ne l'accepta pas sans hésitation. Il n'avait jamais gravé sur acier et craignait de ne pas réussir. Encouragé par son protecteur, il se mit à la besogne. La tête du prélat fut trouvée correcte et ressemblante; mais le modelé n'en était pas exempt de sécheresse, ce qui tenait au peu d'habitude que Duvivier avait de ce genre qui demande une pratique toute spéciale. Au revers se trouvait, d'après l'indication donnée au graveur, un paysage avec un arc-en-ciel et ces mots pour légende : *Recordabor fœderis mei,* sans doute par allusion à la réinstallation du prince dans ses États, après le traité de Bade. Duvivier fit ensuite une seconde médaille du même personnage, ou du moins un second revers, sur lequel l'évêque est représenté administrant le sacrement du baptême à un enfant.

Joseph Clément de Bavière donna une entière approbation au travail du graveur liégeois. Pour mieux lui en marquer sa satisfaction, il lui commanda, par la suite, une

grande médaille destinée à perpétuer le souvenir d'une institution qu'il avait fondée sous le titre de *Confrérie de Saint-Michel.* Déjà une première médaille avait été frappée en l'honneur de cette institution; mais elle était plus que médiocre, et le prince voulait depuis longtemps la remplacer. Duvivier fit une œuvre des plus remarquables. Saint Michel est représenté terrassant les anges rebelles. Ceux-ci forment un groupe parfaitement conçu et plein de mouvement. Au revers se trouve un écusson entouré de foudres et d'éclairs; on y lit ces mots : *Quis ut Deus*, également répétés sur le bouclier de l'archange. Cette grande et belle médaille a été décrite par M. Piot, dans le 6me volume de la *Revue de la numismatique belge.* La Bibliothèque royale en possède un exemplaire. La pensée qui a présidé à la fondation de la confrérie de Saint-Michel est expliquée par l'auteur d'un opuscule du temps, dans des termes qui méritent d'être rapportés : « S. A. Joseph Clément de Bavière, y est-il dit, étant encore dans un âge fort tendre, remarqua dans les cours de Bavière et de Vienne, où elle a souvent été obligée de se trouver, qu'il régnait un esprit merveilleusement pointilleux sur les rangs d'honneur et de préséance dans les appartements et surtout dans les cérémonies publiques qui se font dans les églises. Elle faisait une juste comparaison des vérités évangéliques dont se nourrissait sa tendre piété, avec ces maximes du monde. Elle ne pouvait pas absolument blâmer les rangs qui sont dus à la naissance et qui contribuent autant au bon ordre qu'à la gloire des États; mais elle désirait au moins trouver quelque moyen où les grands, se dépouillant de tous ces caractères de grandeur, se mêlassent avec le gros du peuple, comme ils y seront sûrement, à la mort et au jugement de Dieu. » Il y a certainement quelque chose de remarquable

dans l'exposition de ces idées libérales faite en 1694, au nom d'un prince de l'Empire. La confrérie de Saint-Michel, fondée dans un but d'humilité, fut approuvée par l'autorité pontificale. Elle a beaucoup moins duré que les institutions créées pour donner satisfaction à la vanité humaine. Dans notre siècle de lumières, elle rencontrerait peu d'adhérents.

Les auteurs du *Trésor de numismatique et de glyptique* ont reproduit, dans leur recueil, la médaille de la confrérie de Saint-Michel, classée parmi celles qui sont relatives à l'histoire de France. Après en avoir donné une description sommaire, ils ajoutent : « Nous ignorons à quelle circonstance a trait cette médaille. »

Quand Duvivier grava sa première médaille, il avait si peu d'expérience des procédés techniques, que, ne sachant comment s'y prendre pour obtenir des empreintes de ses coins, qui lui permissent de juger du degré d'avancement de son travail, il les envoyait de temps en temps à la Monnaie, afin d'en faire tirer des plombs. M. de Launay, alors directeur du département qu'on appelait la Monnaie des médailles, eut occasion de voir ces essais de l'artiste liégeois, fut frappé des rares dispositions qu'y avait manifestées leur auteur et voulut que celui-ci lui fût présenté.

M. de Launay pressa vivement Duvivier de renoncer à la peinture, ainsi qu'à la gravure en taille-douce, pour se livrer exclusivement à la gravure en médailles, lui disant que depuis Warin, son compatriote, nul n'avait paru devoir s'élever aussi haut que lui dans cet art, et ajoutant que de toutes les carrières qu'il pouvait embrasser, il n'en était aucune qui lui offrît autant de chances de réputation et de fortune. Notre artiste eut beaucoup de peine à se laisser convaincre. Il avait toujours espéré pouvoir reprendre ses

études de peintre, et il lui en coûtait de renoncer aux espérances qu'il avait fondées de ce côté. Cependant les avantages qu'on lui fit entrevoir furent tels, qu'il finit par céder.

La première médaille que M. de Launay donna à graver à Duvivier fut celle de la statue équestre de Louis XIV, d'après le monument fait par Des Jardins (Vandeu Bogaert) pour la ville de Lyon. Il venait de terminer son travail, quand le coin fut brisé dans l'opération de la trempe. Cet accident lui causa un profond découragement. Il annonça qu'il allait reprendre ses pinceaux et mettre à exécution son projet de voyage en Italie. S'éloignant subitement de Paris, en effet, il se rendit à Liége pour revoir sa famille, avant d'entreprendre cette excursion au delà des Alpes, toujours vivement désirée, toujours ajournée, et qui, en définitive, ne devait pas s'effectuer. A peine fut-il arrivé dans sa ville natale, qu'il reçut de M. de Launay les lettres les plus pressantes pour aller reprendre ses travaux, dont il était impossible, lui disait ce personnage, qu'il se laissât détourner par un accident fortuit. Cette fois encore les répugnances de Duvivier fléchirent devant les instances du directeur de la Monnaie.

De retour à Paris, Duvivier refit un nouveau coin pour la médaille du monument de Lyon. Ce fut cette pièce, de grand module et très-heureusement réussie, qui commença à fixer sur lui l'attention. Une médaille devait être frappée en l'honneur du maréchal de Villars, pour les services rendus à la France par ce guerrier illustre; on en confia l'exécution à Duvivier.

Notre artiste n'eut pas l'occasion de reproduire d'après nature les traits de Louis XIV. Le grand roi, ne voulant pas sans doute que la postérité pût surprendre sur son effigie la trace des ravages du temps, ne posait plus ni

pour les peintres, ni pour les graveurs, dans ses dernières années. Il s'en tenait aux types exécutés par Warin et qui le représentaient tel qu'il voulait être vu. Duvivier fut obligé de recourir à ces types pour graver différentes médailles dont il reçut la commande, et qui se rapportaient à des événements glorieux tant de la fin du XVIIme siècle que des premières années du XVIIIme. C'est ainsi qu'il fit les médailles commémoratives des deux célèbres traités de paix de Westphalie et d'Utrecht, celle de la campagne de Flandre, en 1649, celles, enfin, des prises d'Ypres, de Landaw, de Douai, de Lérida, de Neuf-Brisac et de plusieurs autres victoires des armées françaises, pour compléter l'histoire métallique de Louis XIV. Les graveurs français employés depuis Warin : Dufour, Molart, Mauger, Bertinet, Breton, etc., avaient dû, comme Duvivier, modeler la tête du grand roi d'après les productions numismatiques du célèbre artiste liégeois, qui en offraient la représentation en quelque sorte consacrée.

Semblable au héraut d'armes qui criait sur la tombe où l'on venait de déposer les restes du chef de la monarchie : *Le roi est mort, vive le roi !* Duvivier fit une médaille pour la mort de Louis XIV et une autre pour l'avénement de Louis XV. Sur la première, il montra la Renommée prenant l'image du monarque des mains du Temps pour la porter vers l'Éternité. L'exécution de la seconde médaille offrit d'abord des difficultés que le talent et l'expérience ne pouvaient surmonter. On avait fait assister Duvivier à une cérémonie où se trouvait le jeune roi, afin qu'il prît un croquis de sa figure; mais ce n'avait été, pour ainsi dire, qu'une apparition, et quand l'artiste eut terminé le coin qui était attendu avec impatience par le directeur de la Monnaie, il reconnut que son travail avait manqué

d'une base suffisante. Le duc d'Antin, à qui il exprima son chagrin de l'insuccès de sa tentative, lui fit obtenir une audience du jeune roi d'après lequel il fit un dessin arrêté qui lui servit à graver une seconde médaille, cette fois très-réussie. Louis XV avait alors cinq ans. Il est difficile de donner au profil d'un si jeune enfant la fermeté qu'exige le modelé numismatique. Duvivier triompha heureusement de cet obstacle. « Depuis cet instant, dit l'abbé Gougenot, M. Duvivier a gravé successivement le portrait de Sa Majesté, tant pour les médailles que pour les jetons, à mesure que les traits de son visage se formaient et prenaient accroissement. »

Duvivier, en effet, semble suivre, le burin à la main, le jeune roi Louis XV dans son double développement physique et moral. La médaille de l'avénement au trône, dont il a été question plus haut, représente, au revers, un soleil levant avec ces mots : *Jubet sperare*. C'est l'astre du nouveau règne; ce sont les espérances qu'il apporte. Vient ensuite la médaille de l'éducation du royal enfant auquel Minerve montre le temple de la gloire. Dans la médaille qui consacre la croissance intellectuelle du prince appelé à présider aux destinées de la France, l'artiste nous montre Apollon terrassant le serpent Python. Les diverses occupations du roi, pendant sa jeunesse, fournissent à Duvivier le sujet d'une médaille qui rentre dans la catégorie des précédentes. Le jeune roi est représenté debout, écoutant les conseils de Minerve et prêt à suivre Mars.

Les allégories relatives à la minorité de Louis XV n'occupaient pas seules Duvivier. Son burin traçait en même temps l'histoire numismatique de la régence. L'acte important qui confère à Philippe d'Orléans le gouvernement

temporaire de la France, forme le sujet de la médaille par laquelle s'ouvre cette seconde série, parallèle en quelque sorte à la première. La tête du régent est d'un fort beau modelé. Au revers, Philippe d'Orléans, vêtu à l'antique, tenant un gouvernail fleurdelisé de la main gauche, et étendant la droite, comme pour faire un serment à la France, qui est debout, devant lui, sous la figure d'une femme couronnée. Le même coin, à l'effigie du régent, a servi à la médaille commémorative de la réception de Pierre le Grand par Louis XV. Au revers, le czar, vêtu d'une armure qui recouvre une pelisse de fourrure, étend les bras vers le royal enfant, qui porte le costume du temps. D'autres médailles, frappées à l'occasion d'événements politiques plus ou moins importants, accomplis sous la régence, portent également l'empreinte de la tête de Philippe d'Orléans.

Au fur et à mesure que le jeune roi grandit, les circonstances qui réclament l'emploi du talent de notre artiste se multiplient : une médaille de grand module lui est commandée pour garder le souvenir de la cérémonie du sacre. C'est une des plus importantes et des mieux réussies qu'ait faites Duvivier. Le roi, jeune et beau, plus formé que dans ses effigies précédentes, porte avec noblesse les riches ajustements qu'il a revêtus pour la solennité prescrite par les traditions monarchiques. Le revers offre une représentation de la cérémonie même. Pour la majorité de Louis XV, événement que la France attendait avec une anxiété partagée par l'Europe entière, et par lequel Philippe d'Orléans devait répondre aux soupçons des uns, aux calomnies des autres, Duvivier grava une médaille ayant pour sujet Minerve qui remet dans les mains du jeune monarque un globe aux armes de la France, en lui montrant, comme exemple, Louis XIV dont la renommée tient le portrait.

Le souvenir du mariage projeté du roi avec l'infante d'Espagne est consacré par une médaille où l'on voit la princesse présentée à la France par l'Hymen, et dont la légende est ainsi conçue : *Pignus tranquillitatis publicae.* L'infante retourne en Espagne, mais la médaille subsiste. Le burin qui l'a gravée en fait une autre pour célébrer l'union, réelle cette fois, de Louis XV avec la fille de Stanislas. La naissance de deux princesses jumelles, la convalescence du roi après une grave maladie, tous les incidents de la vie privée du souverain sont inscrits sur le bronze par l'artiste qu'on peut, à juste titre, considérer comme l'historiographe de son règne.

Les événements politiques qui occupaient successivement les esprits et qui méritaient d'être notés dans les annales de la France, eurent dans Duvivier un intelligent interprète. Les compositions allégoriques qu'ils lui inspirèrent sont, en général, conçues avec esprit et exécutées avec un talent que n'a égalé aucun des graveurs de son temps. Nous citerons particulièrement les médailles suivantes : Pour le congrès de 1721 : le génie de la Victoire tenant la main d'une femme, dans laquelle l'éloquence persuasive est personnifiée. Pour les préliminaires de la paix arrêtée en 1727 : Mars et Minerve formant une alliance près d'un olivier auquel sont attachés cinq écussons aux armes de l'Empire, de la France, de l'Espagne, de l'Angleterre et de la Hollande, avec ces mots en légende : *Spes pacis aeternae fondatae.* On sait ce que sont les paix éternelles entre les nations; mais Duvivier n'était pas chargé de faire de la philosophie. Il gravait sur ses médailles les inscriptions qu'on lui prescrivait d'y mettre. Pour la paix d'Allemagne : la France tenant un rameau d'olivier et brûlant les instruments de la guerre à l'ombre d'un palmier. Pour la réunion

de la Lorraine à la France : Minerve conduisant la Lorraine, qui présente au roi l'écusson de ses armes.

Une circonstance assez piquante prouva de quelle facilité de travail Duvivier était doué, et contribua beaucoup à étendre sa réputation, dans les premières années de la régence, alors qu'il ne s'était point encore placé, par des ouvrages capitaux, à la tête des graveurs en médailles. Pierre le Grand, qui visitait, comme on sait, tous les grands établissements de Paris, afin d'y prendre ce qu'il y trouverait d'utile pour en faire l'application dans sa capitale, consacra une longue séance à l'examen de tous les procédés d'exécution en usage à la Monnaie. Lorsqu'il arriva dans l'atelier où étaient les balanciers, on frappa une médaille d'or en sa présence. Le duc d'Antin la prit des mains de l'ouvrier et la présenta au czar. Grande fut la surprise du monarque, en voyant sa propre effigie sur cette médaille, sortie comme par miracle du balancier, lorsqu'il savait n'avoir posé pour aucun artiste. L'auteur du miracle était Duvivier. Le duc d'Antin lui avait procuré l'occasion de voir le czar, dont la physionomie s'était assez fortement gravée dans sa mémoire, pour qu'il eût pu, de retour chez lui, en tracer une image d'une parfaite ressemblance. « Les connaisseurs, ajoute l'abbé Gougenot, après avoir rapporté cette particularité, furent étonnés de trouver dans ce portrait une fermeté de touche et des formes saisies avec une sûreté qu'on ne devait pas attendre d'un effort de souvenir. »

La médaille de Pierre le Grand n'est pas, en effet, remarquable seulement à titre d'improvisation. La tête du czar est superbe de caractère et de modelé. Les ajustements, formés d'un manteau de fourrure au-dessus d'une armure, sont traités noblement et largement.

Duvivier ne consacrait pas tout son temps à l'exécution des commandes royales. C'est à lui que s'adressaient les grandes cités de France, lorsqu'elles voulaient perpétuer, par une médaille, le souvenir de quelque événement important pour leur histoire locale. C'est ainsi que notre artiste grava successivement, à la demande de la ville de Paris, des pièces commémoratives : pour le souper donné au roi et aux princes du sang, le 28 septembre 1729, à l'occasion de la naissance du Dauphin; pour l'érection de la statue de Louis XV, en 1751; pour la naissance du duc de Bourgogne, à l'occasion de laquelle la ville de Paris fit célébrer six cents mariages, enfin plusieurs jetons aux armes de la capitale, sans indication des circonstances auxquelles ils se rapportent.

L'une des plus grandes médailles de Duvivier fut gravée pour la ville de Bordeaux, lors de l'inauguration de la statue de Louis XV. Le célèbre financier Bouret, ayant fourni à la Provence tout le blé dont elle avait besoin dans une année de disette (1744), sans en retirer aucun bénéfice, cette province fit frapper une médaille pour consacrer le souvenir de cette générosité, et ce fut Duvivier qui l'exécuta. Notre artiste fit pour la ville de Lyon, une médaille où l'on voit Minerve instruisant deux génies, dont l'un trace un dessin sur un métier et l'autre tient une navette, avec ces mots en exergue : *Fabrique des étoffes de soie, or et argent;* une seconde médaille, gravée pour la même ville, a pour sujet le Rhône et la Saône unissant leurs eaux sous les auspices d'une Naïade qui tient une grande coquille pleine de perles. La ville d'Orléans eut de Duvivier une fort belle médaille représentant Jeanne d'Arc, vêtue en Pallas, tenant d'une main son épée nue et appuyant l'autre sur un écusson aux armes de la ville d'Or-

léans, au bas duquel on voit une harpe renversée et un lion terrassé.

Les grandes administrations de l'État faisaient graver des médailles ou des jetons, ornés de sujets allégoriques ou d'attributs. Duvivier en exécuta un grand nombre, dont nous nous bornerons à citer les plus remarquables, ainsi que nous l'avons fait pour ses médailles historiques. Il grava avec un soin tout particulier, comme cela devait être, la médaille de la Monnaie et Orfévrerie du roi, en prenant pour sujet Minerve, assise sur une nuée, et présidant aux travaux dont on s'occupait dans ce double et important établissement. La direction des bâtiments du roi fit faire plusieurs jetons à Duvivier. L'artiste représenta sur l'un Amphion bâtissant la ville de Thèbes aux sons de sa lyre; sur un second, les attributs de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, avec la légende : *Non desunt dona Minervae;* sur un troisième, Apollon tenant la lyre d'une main, de l'autre une équerre, et ayant à ses côtés les attributs des beaux-arts. Duvivier fit, pour le trésor royal, un jeton où l'on voit un fleuve tenant une rame et son urne d'où s'échappe une eau abondante. Celui qu'il grava pour la marine représente Minerve, au bord de la mer, regardant une carte géographique et ayant ses armes auprès d'elle. Les écuries du roi eurent aussi leur jeton ayant pour sujet un cheval courant en liberté.

A trois reprises différentes, Duvivier reçut du clergé des commandes de médailles allégoriques et commémoratives. En voici les sujets : 1° Le roi debout et tenant un gouvernail parsemé de fleurs de lis, semble parler à la Religion qui porte pour attributs une croix et un livre; 2° La Religion tenant une croix devant un autel sur lequel brûle le feu sacré et ayant derrière elle des armes renversées. Une

colombe traverse les airs en portant un rameau d'olivier; 3° La Religion tenant une croix et levant les mains vers le ciel; on aperçoit un arc-en-ciel et la pluie qui tombe sur des lis, avec cette légende : *Nunquam foederis immemor.*

Les vingt-quatre violons de la chambre du roi conçoivent le projet de faire frapper un jeton en l'honneur de leur institution. C'est le burin de Duvivier, réputé le premier de France, qui doit l'exécuter. Le sujet s'indique, pour ainsi dire, de lui-même. C'est Apollon, tenant sa lyre et ayant à ses pieds des instruments de musique. Des associations plus prosaïques s'adressent également au graveur liégeois pour obtenir des jetons destinés à être distribués entre leurs membres. Celui qu'il fait pour la communauté des menuisiers de Paris représente sainte Élisabeth montrant à lire à la Vierge.

Les portraits, c'est-à-dire les médailles dont l'effigie d'un personnage célèbre est le sujet principal, forment une série importante dans l'œuvre de notre artiste. Nous ne parlons pas de celles qui reproduisent les traits de Louis XIV, de Philippe d'Orléans, de Louis XV, ainsi que des membres de la famille royale et qui doivent être rangées dans la classe des médailles historiques. Il ne s'agit ici que de celles qui furent frappées pour des particuliers. La médaille du cardinal Dubois, premier ministre, est une des plus parfaites sous le rapport du travail et en même temps une des plus curieuses. Il en existe des exemplaires avec des revers différents. Le premier qui fut frappé représente une vaste campagne, avec un arc-en-ciel et un aigle portant la foudre. La légende est ainsi conçue : *Sedes supremo numine digna?* Après la mort du cardinal, on trouva cette légende trop ambitieuse, et l'on commanda à Duvivier un autre revers, où l'on inscrivit simplement les titres ainsi

que les dates de la naissance et de la mort du cardinal.

En gravant le buste de M. de Launay, directeur de la Monnaie des médailles, Duvivier acquitta une dette de reconnaissance : car c'est ce personnage qui l'avait décidé à se fixer à Paris, et qui lui avait procuré tous les avantages dont il jouissait. Il fit cette médaille du même module que le coin représentant Minerve présidant aux travaux de la Monnaie et de l'Orfévrerie dont nous avons déjà parlé, afin que celui-ci pût lui servir de revers. Nous citerons encore, parmi les bustes dans lesquels se signala le talent de notre artiste, ceux de M. de Saint-Albin, archevêque de Cambrai, du cardinal de Tencin et de G. Phélippeaux, archevêque de Bourges.

On a de Duvivier deux médailles de Marie-Thérèse. Il fut obligé de recommencer la première, à cause de son peu de ressemblance, provenant de ce qu'on lui avait envoyé, pour lui servir de modèle, un fort mauvais portrait. La seconde médaille de Marie-Thérèse fut gravée pour les États de Tournay, dont elle porte les armes au revers.

La Faculté de médecine de Paris eut recours au savant et habile burin de notre artiste, pour former une nombreuse série des médailles de ses membres les plus illustres. Duvivier fit, en outre, le jeton de cette compagnie ainsi que ceux d'autres sociétés savantes. Il grava également beaucoup de jetons aux armes de grandes familles, comme il était alors d'usage, chez celles-ci, d'en avoir pour les présenter au roi à l'occasion de la nouvelle année. Nous nous bornerons à les citer en bloc. Les détailler et les décrire nous entraînerait trop loin. Nous n'avons pas voulu, d'ailleurs, dresser un inventaire complet des productions de Duvivier, mais seulement donner un aperçu de l'importance et de la diversité de ses travaux. Pour présenter cet

aperçu dans son ensemble, nous avons interrompu le récit des incidents biographiques propres à faire connaître l'homme en même temps que l'artiste. Voici le moment d'y revenir.

En 1717, les amis de Duvivier l'engagèrent à se présenter à l'Académie de peinture et de sculpture, où le talent qu'il avait déployé et les succès qu'il avait obtenus lui donnaient, suivant eux, de grandes chances d'être admis. Il suivit leur conseil. Agréé le 27 novembre de cette même année, il fut nommé membre titulaire le 28 mai 1718, quoiqu'il n'eût pas encore fourni, conformément aux statuts de la compagnie, son morceau de réception. L'Académie le chargea de faire deux médailles pour les prix de l'École. Il les commença; mais l'abbé Gougenot nous apprend qu'il ne put les terminer, à cause de la grande quantité d'ouvrages qui lui furent commandés pour le roi. On a vu, en effet, par l'énumération, d'ailleurs fort incomplète, que nous avons donnée de ses médailles, combien il était occupé par la cour, sans compter les commandes qu'il recevait des villes, des corporations et des particuliers. Quelle que fût la rapidité de son exécution, il ne suffisait pas aisément aux travaux qui lui étaient demandés de toutes parts. S'il faut en croire l'abbé Gougenot, ceux qui lui reprochaient de se faire aider dans de certaines parties dont ils auraient regardé comme au-dessous de lui de s'occuper, le connaissaient mal. L'historiographe de l'Académie assure que cette main si légère à terminer de petits modèles en cire et à finir les morceaux gravés sur acier, était plus vigoureuse et plus expéditive que celle des ouvriers accoutumés aux travaux fatigants. Non-seulement Duvivier faisait lui-même tout le travail de ses médailles, mais encore il montait ses outils et en inventait de nou-

veaux, quand ceux qui étaient en usage ne lui suffisaient pas.

Duvivier devait sa supériorité sur tous les graveurs en médailles de son temps, à la connaissance profonde qu'il avait du dessin. Il recueillait, en cela, les fruits des excellentes études qu'il avait faites à Liége, sous la direction de son père, et profitait de l'expérience qu'il avait acquise dans le maniement du crayon, à l'époque où il s'était proposé d'embrasser la carrière de la peinture. Cette supériorité que nous signalons, ses contemporains l'ont reconnue. Nous citerons, pour le prouver, quelques lignes de l'éloge lu à l'Académie par l'abbé Gougenot : « Quant aux talens de M. Duvivier, il étoit correct, fin et gracieux dessinateur. Il drapoit avec délicatesse, et ses draperies étoient d'un bon choix. Il donnoit à ses têtes l'expression qu'elles devoient avoir, et s'il est tombé dans quelque sécheresse, il n'en a pas moins exécuté quantité de médailles d'une manière très-moelleuse. Il l'emportoit sur les plus habiles graveurs qui l'ont précédé, par l'intelligence du bas-relief, et singulièrement du côté du génie et de la composition. Enfin, je ne crois pouvoir mieux l'apprécier, qu'en mettant dans une même balance ses talents avec ceux des plus fameux artistes en ce genre, Warin et Hedlinger. Warin étoit grand dans son faire; il gravoit ses têtes avec un art admirable; mais on ne peut examiner ses revers, sans découvrir combien il étoit faible du côté du dessin. M. Duvivier lui étoit infiniment supérieur dans cette partie importante de l'art, ce qui est une compensation de ce que Warin pouvoit avoir de plus grand et de plus large que lui dans sa manière. A l'égard d'Hedlinger, contemporain de M. Duvivier, sa façon d'opérer étoit large et moelleuse. Mais il est un moelleux qui vient quelquefois du peu de savoir. Celui qui n'est point parfaitement instruit du lieu

où il faut arrêter le contour et de la forme déterminée des objets, les laisse indécis et les noie dans le flou, pour pallier son incertitude. M. Duvivier, au contraire, étoit obligé, pour exprimer moelleusement les objets, d'être continuellement en garde contre lui-même, de peur d'être entraîné, sans y penser, à déterminer trop sensiblement ce que des connaissances exactes lui faisoient apercevoir. »

Mariette, dans ses annotations de l'*Abecedario*, consacre à Duvivier quelques lignes qui sont plus favorables à son mérite qu'à son caractère : « Depuis Varin, dit le célèbre iconographe français, aucun artiste ne s'étoit aussi distingué que lui dans ce talent (celui de graveur en médailles). Il l'obscurcissoit par un caractère dur et peu traitable, qui lui faisoit trouver de l'amertume jusque dans les choses qui devoient lui faire le plus de plaisir. Dans le nombre de ses enfants, qui étoit grand, il s'en trouvoit un qui promettoit de le remplacer. Il n'y eut rien qu'il ne fit pour y mettre obstacle. Sa réception dans l'Académie fut suivie de traits de mauvaise humeur qui pensèrent l'en faire exclure. Il osa dire en face à M. Bouchardon, chez M. de Cotte, qui lui présentoit un dessin de cet habile homme pour être gravé, qu'il ne le feroit point, et qu'il ne feroit rien de beau d'après cela. C'étoit une politesse liégeoise. »

Nous ne savons trop ce que l'annotateur de l'*Abecedario* entend par une politesse liégeoise. Il lui eût été sans doute difficile d'expliquer ce que signifiait au juste cette expression. Duvivier était, cela paraît certain, d'un caractère ombrageux et d'une extrême susceptibilité. Voici comment les choses se passèrent relativement à sa querelle avec Bouchardon. Plusieurs occasions s'étaient présentées où Duvivier avait exécuté des médailles d'après les dessins de ce célèbre sculpteur, en y introduisant les modifications

qu'il jugeait nécessaires pour satisfaire à de certaines exigences de son art, dont il était le meilleur juge. M. de Maurepas, ministre et secrétaire d'État, ayant fait dessiner le profil du roi par Bouchardon, qu'il protégeait, ce dessin plut à la cour, et M. de Cotte, qui avait succédé à M. de Launay comme directeur de la Monnaie des médailles, fut chargé de le faire graver par Duvivier. La communication de l'ordre officiel fut faite à l'artiste liégois, en présence de Bouchardon. Duvivier, qui avait toujours dessiné et modelé la tête du roi d'après nature, regarda comme une offense l'obligation qui lui était imposée. Il s'emporta jusqu'à dire qu'on ne pouvait rien faire de bon d'après le dessin de Bouchardon. Celui-ci, profondément blessé, reprit son croquis des mains de Duvivier et lui déclara qu'il ne travaillerait jamais d'après lui. La rupture qui s'en suivit fut définitive.

La vivacité de Duvivier eut pour résultat de le priver, pendant près de dix ans, des commandes royales. M. de Maurepas vengeait Bouchardon, en retirant à celui qui l'avait offensé les faveurs de la cour. Ce fut seulement lors de l'entrée de M. d'Argenson au ministère, que Duvivier vit lever l'espèce d'interdit qui avait si longtemps pesé sur lui. Il rentra en grâce en gravant une tête du roi qui fut louée par celui-ci, et qui, naturellement alors, lui valut de grands applaudissements. Les travaux ne lui avaient pas manqué pendant sa disgrâce. C'est durant cette période de dix ans qu'il avait exécuté, pour les villes et pour les particuliers, la plupart des médailles et des jetons dont nous avons donné une indication sommaire. Il n'en était pas moins regrettable que le privilége de composer l'histoire métallique du règne de Louis XV lui eût été retiré. A ce propos, l'abbé Gougenot s'exprime ainsi : « Il n'en est pas

d'un graveur de médailles comme de tout autre artiste. A moins qu'il ne soit principalement occupé par son souverain, il rencontre rarement des occasions de se distinguer, aussi est-ce la cause pour laquelle peu de personnes s'adonnent à ce talent stérile. Lors donc qu'il se forme dans un siècle un sujet tel que celui (Duvivier) dont la perte fait l'objet de nos regrets, on ne peut apporter trop d'attention pour l'encourager et le conserver. »

Nous avons dit que Duvivier était d'un caractère ombrageux et susceptible à l'excès. Il en avait déjà donné la preuve avant sa rupture avec Bouchardon. L'Académie, dont il était membre, avait pris la résolution de nommer un graveur en médailles à une place de conseiller devenue vacante. Coustou jeune, alors directeur, proposa de mettre cette place au concours, et la compagnie prit une décision dans ce sens. Duvivier entra dans la lice fort de son talent, fort de sa réputation et de sa supériorité reconnue dans un genre où l'on s'accordait à dire qu'il n'avait pas de rival. Les ouvrages qu'il exposa répondirent à la haute idée qu'on avait de son mérite, et nul ne contesta qu'ils ne fussent supérieurs à ceux de ses rivaux; mais l'Académie, aux termes de son règlement, ne pouvait pas élever à un grade supérieur le membre qui n'avait pas fourni son morceau de réception. Duvivier était dans ce cas; il ne put être nommé. S'imaginant qu'il était victime d'un passe-droit, le trop susceptible artiste cessa, à dater de ce moment, de se rendre aux séances de l'Académie. Aucune instance ne put l'y ramener.

Duvivier n'avait pas complétement abandonné la gravure en taille-douce; il revenait, dans ses moments de loisir, à cette occupation de sa jeunesse. L'abbé Gougenot cite de lui une vignette des armes d'Orléans, gravée en 1743, et

une estampe représentant le graphomètre, avec une explication de son mécanisme. Conduit par deux mains qui le font manœuvrer, l'instrument vient de tracer le portrait de l'artiste lui-même. Cette estampe fut gravée par Duvivier en 1744.

On a vu que Mariette, dans une note dont nous avons transcrit une partie, accuse Duvivier d'avoir mis tout en œuvre pour arrêter dans sa carrière un de ses fils qui semblait appelé à le remplacer. Le fait en lui-même est vrai; mais l'interprétation du motif qui a fait agir notre artiste est fausse. Duvivier n'était pas jaloux, comme on a paru le croire, de ce fils qui montrait d'heureuses dispositions. S'il s'efforçait de le détourner de la carrière qu'il avait lui-même parcourue, c'était pour lui éviter d'avoir à lutter contre les obstacles qu'il avait rencontrés, et pour lui épargner des déceptions dont son esprit, porté naturellement à voir le mauvais côté des choses, exagérait la gravité. On en a eu la preuve dans des notes de sa main, dont la réunion formait une auto-biographie complète, et au moyen desquelles l'abbé Gougenot a composé la notice dont il a donné lecture à l'Académie. Ces notes étaient écrites par Duvivier sur des cartes qu'il réunissait par paquets dans un ordre méthodique et chronologique. Sombre, inquiet, soupçonneux, mécontent de tout et de tous, il n'avait pas d'amis, pas de confident des chagrins imaginaires qui le troublaient. Ses cartes recevaient seules le dépôt de ses pensées amères, de ses plaintes. « On en a trouvé chez lui, dit l'abbé Gougenot, des monceaux qu'un scribe viendrait difficilement à bout de transcrire en trois ans. » Elles prouvèrent qu'il croyait avoir à se plaindre non-seulement de ses ennemis ou de ceux qu'il regardait comme tels, non-seulement de ses amis, mais encore de sa famille. « Jamais,

ajoute l'auteur de l'éloge de Duvivier, père n'eut plus lieu d'être content de ses enfans, et jamais père n'eut à leur égard plus d'alarmes. Il vouloit lire dans l'avenir et prévoir ce qu'ils deviendroient un jour. Il confioit à ses cartes qu'il ne leur sentoit pas ce génie ferme et vif, ce génie liégeois qu'il leur désiroit, et il disoit qu'apparemment le terroir influoit sur les enfants comme sur les plantes qu'il avoit fait venir de son pays, mais qui dégénéroient dans celui-ci (en France). »

Aux préoccupations de notre artiste sur le sort de sa famille vinrent se joindre des douleurs bien réelles. De son mariage avec Louise Vignon, fille d'un marchand de vin et petite-fille de l'architecte Martin, auteur des plans du château de Sceaux, il avait eu dix-sept enfants, dont treize garçons et quatre filles. Quatorze de ces enfants furent successivement ravis à sa tendresse; il ne lui restait plus, vers la fin de sa vie, que deux garçons et une fille. L'aîné de ceux-là avait suivi la même carrière que son père, malgré les efforts faits par Duvivier pour l'en détourner. Le second étudia la peinture sous la direction de Chardin. Il ne s'éleva pas au-dessus de la médiocrité. La fille de Duvivier épousa Tardieu, graveur et membre de l'Académie. Elle ne survécut que d'une année à son père.

Duvivier avait également perdu sa femme, dont la douceur était parvenue à tempérer l'âpreté de son caractère. C'est à dater de la mort de cette compagne, qu'il tomba dans une noire misanthropie. Ses chagrins, on le voit, ne furent pas tous imaginaires, comme se plaisaient à le dire ceux qui voulaient le blâmer. Il est certain aussi qu'il n'eut pas toujours lieu de se louer des procédés dont les fonctionnaires supérieurs de la Monnaie des médailles, après M. de Launay, usèrent à son égard. Les réflexions sui-

vantes, consignées sur une de ses cartes, en fournissent la preuve : « On commença à me molester en me défendant de mettre mon nom sur mes ouvrages. Ce fut M. de .... (M. de Boze, dit l'abbé Gougenot) qui leva ce lièvre. La raison qu'il en apportoit étoit bien tirée aux cheveux. C'étoit, disoit-il, pour qu'on ne fît point d'équivoque en prenant le nom du graveur comme faisant partie de la légende. Je répondis que je l'avois toujours pratiqué et que c'étoit un usage constant parmi les graveurs. J'observoi que si l'on en usoit autrement, ce seroit ôter aux artistes le principal motif de faire de leur mieux; que dès qu'ils n'auroient plus l'envie de se faire connaître, la décadence des arts s'en suivroit infailliblement. Il vint cependant à bout de me forcer à ôter mon nom que j'avois écrit dans la médaille de l'acquisition de la Lorraine, sur l'une des marches du trône du roi, quoiqu'il fallût un microscope pour le lire. Je l'effaçai, mais, pour le tromper, je gravai mes deux lettres initiales sur le champ de la médaille; je les rendis plus visibles que n'étoit mon nom entier, et je fis tremper le coin. Il n'y eut plus moyen de les effacer. »

Duvivier avait un besoin constant d'activité; le repos l'importunait; il cherchait dans le travail la satisfaction de ses instincts d'artiste et l'oubli de ses chagrins. Nous avons dit qu'il avait parfois des retours d'affection pour la gravure en taille-douce. Il laissa aussi un grand nombre de dessins remarquables par la correction, auxquels on aurait seulement reproché un peu de sécheresse dans les contours, si l'on n'avait pas songé que la fermeté du tracé lui était nécessaire pour guider sûrement son burin. L'abbé Gougenot cite aussi de lui plusieurs têtes modelées en cire avec une grande délicatesse. Cessait-il de manier le burin

et le crayon, il s'occupait de musique. Il jouait fort passablement du luth et du clavecin, et même il composait, dit-on. Suivant une expression du temps, il concertait souvent avec Oudry et Bouchardon, avant l'incident qui l'éloigna de ce dernier. Adroit à toutes choses, il était son propre facteur d'instruments. On trouva chez lui, après sa mort, plus de trente luths de tailles différentes, auxquels il avait travaillé pour en améliorer la fabrication, sous le rapport de l'acoustique. On s'est beaucoup occupé, de notre temps, de corriger la sécheresse du piano. Duvivier avait poursuivi la solution de ce problème, ainsi que nous l'apprend avec certitude ce passage de l'éloge que nous avons souvent cité : « Il avoit inventé et fait un clavecin qu'il nommoit viole-orgue. Son but étoit de remédier à l'inconvénient des sons secs et coupés de cet instrument, en prolongeant leur tenue, et l'on prétend qu'il y avoit réussi. Ayant été obligé de le démonter, lorsqu'il vint s'établir aux galeries du Louvre, ses grandes occupations l'empêchèrent de le rétablir, de sorte qu'il seroit difficile de juger actuellement de sa structure, les pièces qui le composoient étant mêlées avec celles qu'il avoit faites pour essai. »

Malgré tant d'occupations diverses qui sembleraient avoir dû le détourner des travaux de son art, Duvivier a laissé un œuvre considérable. D'après le relevé que l'abbé Gougenot donne de ses médailles, il a gravé : dix-sept têtes du roi à différents âges, trois têtes de la reine, deux dessus de médailles où le roi et la reine sont en regard, dix têtes de personnages illustres, quatre grands dessus et quarante-deux revers de médailles, et près de deux cents coins de jetons.

Dans le courant de l'année 1760, Duvivier eut une attaque d'apoplexie déterminée, dit-on, par la douleur que

lui causa la perte du troisième des fils qu'il avait conservés de sa nombreuse famille. Il ne se remit pas complétement de cette atteinte : sa santé, jusqu'alors parfaite, devint languissante. Nous transcrivons, en terminant, les touchants détails que l'auteur de l'éloge académique donne sur ses derniers instants : « Sentant enfin les approches de la mort, il fit venir ses enfans le jour même qu'il reçut les sacremens. Après les avoir embrassés et leur avoir tenu des discours pleins de piété et de tendresse, il leur ordonna de se retirer pour être seul, et il ne voulut pas même permettre que la personne qui le gardoit restât auprès de lui. Cependant, comme on veilloit dans la chambre voisine, on entendit dans la nuit des cris plaintifs; on accourut aussitôt à son lit; il venoit d'expirer. Ce fut le 30 avril 1761, étant dans sa 74me année. »

Une médaille à l'effigie de Jean Duvivier a été gravée par son fils, qui hérita de son logement au Louvre et de ses travaux officiels, mais non d'un mérite égal au sien.

Les deux graveurs en médailles dont le burin a illustré l'histoire numismatique des règnes de Louis XIV et de Louis XV sont Belges et de la même ville. C'est une rencontre singulière que nous ne pouvons nous empêcher de faire remarquer.

FRANÇOIS MILLET.

François Millet, généralement connu sous le nom de *Francisque*, est né en 1644, à Anvers où son père, habile tourneur en ivoire, originaire de Dijon, était venu s'établir, à ce que rapportent plusieurs biographes. Il entra fort jeune dans l'atelier de Laurent Franck ou Francken, un des membres de la nombreuse famille d'artistes dont les annalistes de l'école d'Anvers ne sont pas encore parvenus à reconstituer la généalogie d'une manière précise. Son maître commença par lui faire dessiner la figure; mais, voyant qu'il avait plus de penchant pour le paysage, il le laissa se livrer à son genre favori. François Millet perdit son père avant d'avoir terminé ses études et de pouvoir se suffire à lui-même. Orphelin, sans ressources, il était menacé de devoir renoncer à une carrière qui s'annonçait sous des auspices favorables, mais qui ne lui offrait pas des moyens d'existence immédiats.

Laurent Franck avait heureusement conçu pour lui une affection paternelle. Ce digne maître le recueillit dans sa maison et le traita non comme un élève, mais comme un fils. Ayant résolu de quitter Anvers pour aller se fixer à Paris où il savait que les peintres flamands étaient en faveur, Franck emmena son jeune disciple, dont il espérait voir grandir le talent et la fortune sur ce nouveau théâtre.

Plusieurs biographes français ont parlé d'un voyage que Millet aurait fait en Italie, et ce qui leur a sans doute fait commettre cette erreur, c'est que le style de notre artiste offre beaucoup d'analogie avec celui des paysages du Poussin. Il est certain cependant que Millet ne visita point la terre classique des arts. Lié d'une étroite amitié avec Abraham Genoels, ainsi que nous l'avons dit dans la biographie de cet artiste, il avait formé le projet de l'accompagner dans son voyage à Rome; mais une affaire de cœur en décida autrement. Laurent Franck avait une fille. Autant par amour que par reconnaissance, François Millet demanda sa main et l'obtint. Il n'était âgé que de dix-huit ans à l'époque où se conclut ce mariage qui enchaînait désormais sa liberté et qui l'empêchait de songer à de lointaines pérégrinations.

Si François Millet n'étudia pas le style du Poussin en Italie, il travailla beaucoup d'après ce maître sans quitter Paris. Le riche banquier allemand Jabach, possesseur de l'une des collections de tableaux et de dessins les plus précieuses qu'il y ait eu en France au XVIIme siècle, accorda au jeune peintre flamand un libre accès dans sa galerie et l'autorisa à y étudier à loisir. François Millet s'attacha principalement à copier de superbes paysages du Poussin pour lesquels il s'était senti de prime abord un penchant

très-vif, et qui lui paraissaient résumer les plus hautes qualités du genre de peinture auquel il avait résolu de consacrer son talent. Telle est l'origine de l'analogie qu'on remarque entre sa manière de composer et celle du Poussin, analogie frappante d'où les critiques ont dû se croire fondés à conclure qu'il avait visité l'Italie.

De quelque talent que François Millet ait fait preuve, on ne peut nier qu'il n'ait pris un point de départ faux, lorsqu'il étudia les œuvres du Poussin avec l'intention de les imiter, et lorsqu'il conçut l'étrange projet de peindre des sites qu'il n'avait pas vus. Il a fallu qu'il déployât une grande adresse dans ses pastiches, pour faire supposer qu'ils étaient le fruit d'une observation directe; mais il eût pris un rang bien plus élevé parmi les paysagistes, si, au lieu de voir la nature par les yeux d'autrui, il s'était inspiré de ses beautés réelles et inépuisables. L'abus qu'il fit d'une sorte de faculté d'intuition fut l'obstacle devant lequel s'arrêta l'essor de son talent. Cette cause des imperfections de ses ouvrages est toute simple et semble s'indiquer d'elle-même. Elle a cependant été passée sous silence ou mal définie par les critiques qui ont cherché à expliquer ses défauts par d'autres motifs. Lévesque, par exemple, s'exprime ainsi dans le *Dictionnaire de peinture* qu'il a publié en collaboration avec Watelet : « Francisque Milé peignoit en grand le paysage et chercha à imiter le Poussin. Ses tableaux peuvent être considérés comme faisant un genre mixte d'histoire et de paysage, et c'est comme peintre d'histoire qu'il a été reçu à l'Académie royale de peinture de Paris et qu'il y est devenu professeur. Il avoit une mémoire heureuse, et quoiqu'il fît d'après nature des études pour ses paysages, c'étoit de mémoire qu'il les colorioit et qu'il rendoit avec vérité les tons qu'il avoit observés. Il faut avouer

cependant que cette pratique dangereuse l'a fait tomber dans l'égalité de couleur. »

La courte notice que nous venons de transcrire renferme plusieurs erreurs : nous les relèverons plus loin. En ce moment, nous insisterons sur ce point seulement que la véritable cause des défauts de François Millet fut méconnue, même par les écrivains qui ne parlent pas de son prétendu voyage d'Italie et qui ne songent pas à le blâmer d'avoir reproduit des sites dont il n'avait jamais approché. Si, comme le dit Lévesque, une des autorités du XVIIIme siècle en fait d'art, il faisait des études d'après nature pour ses paysages, c'est tout ce qu'on pouvait exiger de lui. Il les coloriait de mémoire, ajoute le critique; mais jamais paysagiste s'y est-il pris autrement; jamais a-t-il exécuté ses tableaux en pleine campagne? François Millet n'a pas colorié ses paysages de mémoire, voilà le mal. La mémoire n'avait rien de commun avec sa manière d'opérer, puisqu'il n'avait pas même entrevu les contrées auxquelles il était censé emprunter les motifs de ses tableaux.

D'Argenville vante également la mémoire et la grande facilité de notre artiste : « Sa mémoire étoit si heureuse, dit le biographe français, qu'il peignoit tout ce qu'il avoit vu, soit dans la nature, soit dans les ouvrages des grands peintres, aussi facilement que s'il les eût eus devant les yeux. Sa manière, extrêmement facile et agréable, ne tarda guère à le faire remarquer. Ses sites sont beaux et son feuiller est de bon goût; mais il ne peignoit rien d'après nature. Ses compositions partoient d'un génie fécond et le seul caprice les dictoit. » Cette critique est plus raisonnée que celle de Lévesque: Francois Millet a trop de penchant à se souvenir des ouvrages des maîtres. Lorsqu'il peint, il

ne suit pas d'autre guide que son caprice. C'est, du reste, un artiste fécond dans ses inventions.

Hagedorn, le judicieux théoricien allemand, qui s'est particulièrement occupé de la peinture du paysage, s'exprime de la manière suivante, sur le compte de Millet, dans ses *Réflexions sur la peinture :* « François Millet, surnommé Francisque, hérita du goût et de la touche des artistes précédents (Claude Lorrain, le Poussin et Gasp. Dughet). Rien de plus sage que le choix de ses motifs parfaitement liés. Ses fabriques sont groupées d'une manière très-entendue et ses figures sont bien dessinées. La beauté de ses compositions est complétée par l'harmonie des teintes. Cependant, les devants de ses grands tableaux laissent désirer une touche plus moelleuse. Dans sa *Lettre à un amateur*, le même écrivain qualifie François Millet de *fameux émule du Gaspre* et parle de ses paysages avec une haute estime.

Le talent du peintre anversois est jugé avec beaucoup d'équité par M. Deperthes, auteur de l'*Histoire de l'art du paysage*. Nous croyons devoir transcrire quelques lignes du passage qui le concerne, au risque de multiplier les citations. L'opinion favorable des critiques étrangers sur nos artistes expatriés, est un des témoignages qu'on peut invoquer à l'appui de leur mérite, parce qu'elle est, sans contredit, dégagée de toute prévention trop favorable.

« Au premier aperçu, ainsi parle Deperthes, on reconnaît dans les paysages de Francisque une imagination poétique, des conceptions nobles, un style large, un dessin correct, une exécution facile. — Peut-être laissent-ils à désirer une imitation plus fidèle de la nature, et, en cela, ils confirmeraient ce qu'on rapporte de l'usage où était Francisque de ne se fier qu'à ses réminiscences pour re-

tracer les sites qui avaient frappé ses regards. En admettant ce que l'on raconte de la prodigieuse facilité de sa mémoire à laquelle il était redevable de ne jamais oublier les objets qu'il avait considérés attentivement, il n'y aurait pas lieu de s'étonner qu'en se rappelant parfaitement les masses, la majeure partie des détails eût échappé à ses souvenirs et que, par une suite inévitable, les caprices de l'imagination eussent quelquefois substitué, dans ses tableaux, des beautés de convention aux beautés positives de la nature.

» Il est une autre observation à laquelle on doit encore s'arrêter. L'habitude que Francisque avait prise, dans sa jeunesse, de copier les paysages du Poussin et de se modeler sur eux, pour ainsi dire exclusivement, les lui avait rendus vraisemblablement assez familiers pour qu'au moment où il s'occupait d'une composition, ils vinssent se retracer à sa pensée. Dès lors ces réminiscences agissant sur son esprit, pour ainsi dire à son insu, ont dû nécessairement contribuer à établir entre la manière de son modèle et la sienne des rapports trop frappants, pour que l'une, offrant l'imitation de la nature et l'autre une espèce de copie de cette imitation, le talent de Francisque, comparativement à celui du Poussin, ne semble pas dépourvu de franchise et d'originalité. »

« Il y aurait de l'injustice, ajoute l'écrivain, en poursuivant son analyse du talent de François Millet, à méconnaître qu'en général les sites qu'il a retracés sont poétiques et imposants; qu'il a su les enrichir de beaux monuments antiques et les animer ingénieusement par des sujets empruntés à l'histoire et à la mythologie; que parfois son coloris est fin et harmonieux; que ses compositions réunissent la grandeur à la simplicité; enfin, que,

dans quelques-unes, il s'est approché du Poussin de manière à laisser au premier coup d'œil les esprits dans l'indécision et à les exposer à des méprises qu'ils ne sauraient éviter, à moins d'un tact sûr et d'une expérience consommée. »

Cette appréciation, dictée par l'équité, fait loyalement et dans une juste mesure, la part de la critique en même temps que celle de l'éloge. L'auteur de l'*Histoire de l'art du paysage* signale avec raison l'étude trop assidue que François Millet avait faite des œuvres du Poussin et son application trop constante à les copier, comme ayant porté atteinte à son originalité. Il est incontestable qu'avec les facultés dont il était doué, il pouvait prétendre à un autre rôle que celui d'habile imitateur. Nous ne lui adresserions pas le reproche banal d'avoir travaillé de mémoire, si, au lieu de se souvenir du style de tel ou tel maître, il avait retracé des impressions personnelles. Des exemples qui font autorité nous ont appris qu'une mémoire heureuse, jointe à la justesse de l'esprit d'observation, peut tenir lieu des études faites en présence des sites que reproduit le paysagiste. Tout le monde sait que Claude Lorrain n'a jamais copié dans la campagne un seul des motifs de ses tableaux. Il passait de longues heures à se promener, en examinant les aspects particuliers du paysage à de certaines heures du jour et, rentré dans son atelier, il fixait sur la toile les images dont sa mémoire avait gardé une empreinte parfaite. C'est également ainsi que procédait Rubens quand, par fantaisie, il peignait à grands traits des pages qui semblent détachées du livre de la nature.

Les tableaux de François Millet, très-recherchés de son temps, ont beaucoup baissé de valeur vénale. Cela tient-il

à ce qu'ils ont été altérés par l'action du temps, ou bien à ce que leur mérite, ayant été exagéré d'abord, l'opinion des connaisseurs les a descendus à leur véritable niveau ? Ce n'est ni l'une ni l'autre de ces causes qui a amené leur dépréciation. Une modification capricieuse du goût en a seule décidé. Le paysage historique dans lequel l'artiste, sans négliger la vérité des aspects généraux de la nature, pouvait, devait même idéaliser le site où il plaçait quelque action tirée des traditions héroïques ou de celles de la Fable, ce paysage, qu'on plaçait jadis au premier rang du genre, est tombé dans un discrédit presque général. On n'admet plus que le paysage champêtre ou rustique. C'est ainsi qu'un genre règne presque toujours à l'exclusion d'un autre et que, lorsqu'on croit faire des conquêtes au profit de l'art, on perd généralement en proportion de ce que l'on a acquis. La spéculation vient, pour cela, en aide à la versatilité naturelle du caractère humain, ainsi que cela est parfaitement expliqué dans le passage suivant, emprunté à un auteur, excellent juge en cette matière :

« Francisque Milé est un exemple frappant des goûts et des modes passagères que la curiosité ou, pour mieux dire, que la cupidité des marchands introduit selon l'avantage et les bénéfices qu'ils croient devoir trouver dans la vente des ouvrages des maîtres dont ils sont les prôneurs. Ceux qui sauront apprécier l'art, verront dans Milé les divers principes du sublime Poussin, le premier des paysagistes du monde. Partout ils verront l'art ennobli par la beauté des monuments antiques qui décorent ses productions. Tout concourt à retracer les plus beaux traits que la poésie et l'histoire nous offrent. Plus occupé de l'effet magique qu'il donnait à ses ouvrages, que des détails de chaque objet en particulier, il n'a vu la nature qu'en grand et son

génie, élevé comme le siècle où il vivait, ne fut occupé que de grands travaux. Cet habile maître jouit, dans son temps, de toute sa gloire; mais, aujourd'hui, si l'on voyait un Milé entre un Ruisdaal et un Winants, il faudroit l'ôter, parce que ses tons sont moins fins et que la nature n'y est pas si bien imitée. Les grands génies ont souvent fait la part de l'envie. Toujours occupés de leurs savantes compositions, ils ont été imitateurs peu fidèles des petits détails de la nature. Quoi qu'il en soit, Milé mérite un rang distingué et ses ouvrages peuvent orner à bon marché les plus riches cabinets, puisque les plus beaux n'excèdent guère 1200 livres. »

L'auteur, qui parle en termes si chauds du mérite de François Millet, n'est pas un écrivain qu'on puisse citer pour l'élégance du style, mais c'est le connaisseur le plus expérimenté qu'ait eu la France. Est-il nécessaire d'ajouter qu'il s'agit de Lebrun? Peintre et marchand de tableaux, Lebrun n'avait pas seulement une merveilleuse sûreté de coup d'œil pour discerner les originaux des copies et pour déterminer d'une manière précise la valeur matérielle des toiles qu'on lui soumettait, il possédait également l'instinct de l'artiste et jugeait les œuvres de peinture en homme de goût. Quand il signalait les manœuvres intéressées des marchands comme étant la cause des fluctuations du prix des tableaux, il parlait en homme sûr de son fait.

Les réactions injustes n'ont qu'un temps. Le paysage historique reprendra faveur, peut-être au détriment du paysage champêtre qui, à son tour, sera sacrifié arbitrairement, et la valeur des tableaux de François Millet se relèvera; mais les vrais amateurs n'attendront pas que leurs actions soient en hausse à la bourse de la curiosité, s'il nous est permis d'employer cette expression aujour-

d'hui consacrée, pour leur rendre l'estime qui leur est due.

Les biographes parlent d'un voyage que François Millet fit pour aller voir ses amis en Flandre. Suivant eux, l'artiste aurait visité, en même temps, la Hollande et l'Angleterre. Partout où il s'arrêta et se fit connaître par ses ouvrages, on voulut le retenir; mais il avait résolu de ne point changer de résidence et il revint à Paris, ayant des commandes pour plusieurs années. Nous ne savons ce qu'il y a de fondé dans cette assertion, mais elle semble être confirmée par ce fait qu'on citait, dans le courant du siècle dernier, des tableaux de Millet comme se trouvant dans plusieurs collections importantes de la Hollande.

François Millet n'était pas seulement chargé de nombreux travaux par les particuliers, il fut aussi employé à la décoration des résidences royales. Piganiol de la Force, en parlant, dans sa *Description de Paris*, de la chambre à coucher et du petit cabinet de Louis XIV, aux Tuileries, dit que « les paysages que l'on voit dans ces deux pièces sont de Francisque Millet, peintre flamand, très-habile paysagiste. » Le même écrivain, lorsqu'il mentionne les objets d'art qu'on remarque dans l'église de Saint-Nicolas du Chardonnet, nous apprend que « le *Sacrifice d'Abraham* et *Élisée dans le désert*, sont les sujets de deux tableaux qui sont entre les croisées de la grande chapelle et qui ont été peints par Millet Francisque. Notre artiste, en même temps qu'il était renommé comme paysagiste, passait pour un bon peintre d'histoire, puisque des églises de Paris lui commandaient des compositions religieuses. Les biographes l'affirmaient; les faits le prouvent.

Voici maintenant que les faits semblent donner un démenti aux affirmations des biographes. Ceux-ci disent tous

que Francisque Millet fut nommé membre de l'Académie de peinture, puis, bientôt après, promu au grade de professeur. L'un d'eux ajoute même que ce fut comme peintre d'histoire qu'il obtint cet honneur. Il nous serait certainement agréable de pouvoir certifier aussi que notre Anversois reçut de l'Académie de peinture ces titres honorifiques; mais le faire serait nous mettre en contradiction avec la vérité. La *Description de l'Académie royale des arts de peinture et de sculpture*, par Guérin, secrétaire perpétuel de cette compagnie, mentionne les morceaux de réception faits par les académiciens jusqu'en 1715, date de la publication du livre, et le nom de François Millet n'y est pas cité. D'une autre part, M. L. Dussieux a donné, dans les *Archives de l'art français*, la liste chronologique des membres de l'Académie de peinture et de sculpture, depuis son origine (1er février 1648) jusqu'au 8 août 1793, date de sa suppression, et François Millet n'y apparaît pas davantage, soit comme membre de l'Académie, soit comme professeur. Il figure seulement, à la date de 1673, sur la liste des agréés qui ne sont pas devenus académiciens. D'où vient donc que les biographes et les historiens de la peinture aient été unanimes à dire que François Millet fut membre et professeur de l'Académie? Cette unanimité n'est ni une preuve, ni même une présomption de la réalité des choses, lorsqu'elle se rencontre chez des auteurs qui, comme ceux du XVIIIme siècle, avaient l'habitude de se copier l'un l'autre, sans prendre la peine de contrôler l'exactitude des faits rapportés par leurs prédécesseurs, sans daigner même consulter les sources qu'ils avaient sous la main. L'erreur mise en circulation par un écrivain mal renseigné se propageait et finissait par être classée au nombre des vérités incontestables. Ce qui a pu tromper les

biographes de François Millet, relativement à la qualité d'académicien qu'ils lui ont gratuitement attribuée, c'est que le fils de ce peintre, Jean-François Millet, également paysagiste, fut reçu membre effectif de l'Académie. Toutefois, la comparaison des dates aurait dû les mettre en garde contre cette méprise, car François Millet était mort en 1680 et la nomination de son fils est de l'année 1709.

D'Argenville qui a donné une notice de quelque étendue sur François Millet, dans son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, cite une particularité bizarre de la vie de notre artiste. Nous la rapporterons à cause de sa singularité et sans y attacher, bien entendu, aucune importance. Après avoir parlé des voyages du peintre anversois dans les Pays-Bas, ainsi qu'en Angleterre, et fait mention de sa prétendue nomination de professeur à l'Académie, le naïf écrivain ajoute : « On ne pouvait être plus laborieux que lui; sa générosité et sa charité étaient si grandes, que malgré le nombre de tableaux qui lui étaient commandés, il ne vivait pas à son aise. Il s'amusait, au lieu de peindre, à tailler des pierres pour sa petite maison de campagne à Bagnolet, près de Paris. » Il serait difficile de préciser ce qu'entend par là l'auteur de l'*Abrégé de la vie des peintres*. S'il veut dire que Millet fit le métier de tailleur de pierres, son allégation ne serait que plaisante. S'il faut conclure de ses paroles que l'habile paysagiste eut la fantaisie de quitter momentanément ses pinceaux pour faire de la sculpture décorative dans sa maison de campagne, nous dirons qu'il n'est fait mention nulle part ailleurs d'une particularité semblable.

On n'a que des renseignements très-vagues sur la vie de François Millet. Sa mort même est environnée de cir-

constances assez mystérieuses. D'après une opinion généralement répandue et qui a été adoptée par les biographes, Millet fut empoisonné par des rivaux jaloux de son mérite et de sa renommée. L'un des écrivains qui attribuèrent à un crime la fin prématurée de notre artiste fut Houbraken, qui lui consacra une notice très-succincte dans son *Groote Schooburgh der nederlantsche konstschilders en schilderessen.* Cette notice fut écrite, d'après ce que l'auteur nous apprend, au moyen de quelques indications contenues dans une lettre qu'il reçut de Genoels. Celui-ci, qui avait été l'ami et le compagnon d'études de François Millet, aurait pu combler les lacunes qu'on regrette de trouver dans sa biographie; mais il se borna à transmettre à Houbraken des banalités qui n'apprennent presque rien sur son talent et rien sur les événements de sa vie. Il dit qu'étant arrivé à Paris en 1659, il trouva François Millet, jeune homme de 17 ans, installé chez Laurent Franck, son neveu à lui Genoels. Houbraken fait remarquer que si Millet avait 17 ans en 1659, il y aurait une différence de deux années entre la véritable date de sa naissance et celle à laquelle on la fixe habituellement. Le millésime 1642 devrait être substitué à celui de 1644; mais c'est en 1716 que Genoels écrivait à Houbraken, en recueillant des souvenirs de cinquante-sept années. Il peut s'être trompé. Le seul point sur lequel il insiste, en parlant de Millet, c'est cette mémoire dont tous les critiques font mention et qui paraît avoir été véritablement chez lui une faculté extraordinaire. Genoels raconte que, travaillant avec lui à Paris, il observa qu'il lui suffisait de voir une seule fois un objet pour pouvoir le reproduire de souvenir, comme s'il l'avait eu sous les yeux, en sorte que, lorsqu'il peignait d'après un tableau, il ne prenait que rarement la peine de tourner

la tête vers son modèle, ce qui n'empêchait pas la copie d'être parfaite.

Houbraken dit qu'au moment où Millet rendit le dernier soupir, son corps était noir et comme carbonisé. De ce fait, que rien ne garantit d'ailleurs, à une supposition d'empoisonnement, il n'y a qu'un pas. De la supposition à l'affirmation, la distance est moindre encore : « On prétend, c'est d'Argenville qui parle, que quelques peintres, jaloux de sa réputation, abrégèrent ses jours par un poison qui le rendit fou et qu'il mourut dans cet état à Paris âgé de trente-sept ans. » Descamps reproduit la même version. Après avoir parlé de la nomination de Millet comme professeur à l'Académie, il ajoute : « Cette distinction mit le sceau à sa réputation et augmenta tellement le nombre de ses envieux, qu'on assure qu'il mourut à Paris, en 1680, à 36 ans, d'un poison qui l'avait rendu fou. » Il n'est pas une biographie de Millet où ce bruit de l'empoisonnement du peintre anversois ne trouve un écho. Deperthes l'accueille, à son tour, dans l'*Histoire de l'art du paysage* et fait à ce sujet les réflexions suivantes : « On ne se rappellera point la fin prématurée d'un peintre qui fut, peut-être, de même que le Dominiquin, une nouvelle victime des fureurs de l'envie, sans le plaindre d'avoir partagé la triste destinée d'une foule d'artistes célèbres moissonnés, comme lui, au milieu de leurs plus brillants succès, et à un âge où les chefs-d'œuvre qu'ils avaient déjà mis au jour étaient les gages assurés de ceux qu'ils auraient produits par la suite. »

En dépit de tous ces attendrissements sur le destin fatal d'une victime de l'envie, nous avons beaucoup de peine à croire que la mort de François Millet ait été le résultat d'un crime. C'était un artiste de grand talent et justement

renommé parmi les paysagistes de son temps; mais ce n'était pas un de ces hommes de génie qui ont le privilége de faire naître autour d'eux d'implacables jalousies. François Millet mourut donc très-vraisemblablement d'une manière naturelle, quoique prématurée. Sa fin arriva en 1680; il était âgé de trente-six ans et fut inhumé dans le cimetière de l'église paroissiale de St-Nicolas des Champs.

François Millet a été nommé des différentes manières que voici, dans les biographies et dans les histoires de la peinture : *Milet*, *Milé*, *Millé*, *Milée*, *Millée*. En France on ne le connaissait que sous le nom de *Francisque*, qui fut aussi donné à ses fils Jean-François et Henri Millet. La véritable orthographe de son nom est Millet, car c'est ainsi qu'il a signé sur le registre d'après lequel M. Dussieux a publié, dans les *Archives de l'art français*, la liste des membres de l'Académie, où il figure en qualité d'agréé.

L'ancienne collection du roi de France possédait onze paysages de François Millet. On n'en trouve plus un seul au Louvre. Que sont-ils devenus? On l'ignore. Ils auront subi le sort de tant d'autres œuvres remarquables des différentes écoles, dispersés pendant l'orage révolutionnaire. Il existe des tableaux de Millet dans les galeries publiques suivantes :

Galerie de Dresde. 1° Paysage avec une tour ronde. Sur le premier plan un homme et une femme avec un enfant que cette dernière tient par la main. 2° Un homme couvert d'une armure et tenant un pistolet de la main droite. — Nous ne mentionnons ce tableau que parce qu'il figure au catalogue de la galerie de Dresde; mais nous croyons fermement à une fausse attribution. D'abord jamais François Millet n'a traité de sujet semblable. En second lieu, le ré-

dacteur du catalogue dit que le tableau en question pourrait être de Gonzalès Coques. Comme il n'y avait aucune analogie entre la manière de l'un des peintres et celle de l'autre, l'erreur est évidente.

Musée de Munich. 1° Paysage italien avec édifices antiques; au premier plan un berger conduisant un troupeau de moutons. 2° Paysage avec vue sur la mer; près du rivage s'élèvent des montagnes escarpées; on remarque sur le devant une femme cueillant des fruits pour les donner, sans doute, à ses enfants qui sont couchés à l'ombre d'un bouquet d'arbres. 3° Paysage avec des vignerons faisant la vendange.

Galerie Leuchtenberg, à Munich. Paysage du plus bel aspect où l'on voit Jésus-Christ assis près d'une fontaine et parlant à la Samaritaine agenouillée devant lui.

Musée de Bordeaux. Paysage avec les ruines d'une ville antique; au premier plan, une femme debout et parlant à un homme qui est assis. Tableau provenant de la collection du marquis de Lacaze.

Musée de Bruxelles. Repos de la sainte Famille en Égypte. Petite toile en ovale de fort peu d'importance et qui ne donne qu'une faible idée du mérite du maître.

Les catalogues des autres galeries publiques de l'Europe ne citent pas de tableaux de François Millet; quant aux œuvres de nos artistes qui se trouvent dans les cabinets d'amateurs, nous avons dit déjà, dans des notices précédentes, que nous nous abstenions de les indiquer.

François Millet a laissé un assez grand nombre de dessins qui, de son temps, étaient fort recherchés. Il s'en trouvait dans la plupart des grandes collections d'amateurs, en France. Ses pièces capitales de ce genre étaient dans les célèbres cabinets de Paignon-Dijonval et de Lo-

rengère. Ces dessins étaient, en général, lavés à la sanguine ou bien faits à la plume et lavés d'encre.

François Millet s'est essayé dans la gravure à l'eau-forte. On a de lui trois planches qui sont excessivement rares et qu'on a vues pour la première fois réunies dans la riche collection du comte Rigal. Nous croyons devoir en reproduire la description d'après le catalogue des estampes de cet amateur :

1° *Les deux Amants.* Paysage coupé par un chemin où une femme appuyée sur un vase, et un homme qui semble lui parler, sont assis au pied d'un grand arbre qui s'élève, vers le milieu de l'estampe, jusqu'au bord supérieur de la planche. Au fond, à gauche, un temple en rotonde; au milieu, des fabriques et, à droite, deux personnes debout à côté d'un troupeau.

2° *Le Voyageur.* Vue d'une campagne où un homme, le bâton à la main et chargé d'un paquet, s'avance sur une route au bas du milieu de l'estampe. A droite, de grands arbres; un homme et une femme sont assis à terre, au revers d'une colline. Du côté opposé, dans l'éloignement, deux personnes marchent en avant de belles fabriques composées d'une pyramide, de deux tours carrées et d'une grande arcade.

3° *Ville antique.* Vue d'une ville antique; près de là, à gauche, au sommet d'une colline, un monument à quatre colonnes isolées. Dans le fond, de hautes montagnes, un ruisseau serpente à travers les campagnes qui précèdent la ville, et, de ses eaux, vient baigner une partie des premiers plans où est un pêcheur.

La première de ces trois estampes est marquée d'un F. et d'un M entrelacés, avec le mot abrégé *in* gravé à rebours. La seconde est sans marque, ainsi que la troisième qui paraît

être l'essai du maître. « Ces pièces, dit M. Robert-Dumesnil, à l'article de François Millet, dans le *Peintre-Graveur français*, sont d'une pointe qui rappelle celle dont s'est servi Abraham Genoels, dans les planches qu'il a gravées à Rome. »

Un certain nombre de compositions de François Millet ont été gravées à l'eau-forte par un artiste qui a signé ses planches du nom de Théodore. Qui était ce Théodore? un élève de Millet, à ce qu'assure Florent le Comte, sans rien ajouter qui puisse nous le faire mieux connaître. Bartsch dit qu'on ne sait rien de Théodore, si ce n'est qu'il a été un très-habile peintre de paysages. Ce serait déjà quelque chose; mais le fait est que cela même, on l'ignore, attendu qu'on ne peut accepter une telle affirmation sans preuves, et qu'on ne connaît aucun tableau qui fasse connaître Théodore comme peintre. La seule chose qui soit hors de doute, c'est que les eaux-fortes signées de ce nom et reproduisant des peintures ou des dessins de François Millet, sont gravées d'une pointe facile et spirituelle. Ici, du moins, nous avons un témoignage authentique du mérite de l'artiste. Les pièces gravées par Théodore d'après François Millet sont au nombre de vingt-huit. Basan en portait le chiffre à quarante-deux; mais son évaluation était arbitraire : Bartsch, qui ne cite pas au hasard, mais qui décrit *de visu*, n'indique que vingt-huit estampes, et Robert Dumesnil publie de nouveau sa liste explicative, sans aucune addition. Le nom de Millet ne se trouve pas sur les estampes gravées par Théodore; mais toutes portent celui de Francisque sous lequel notre artiste était, comme nous l'avons dit, connu en France.

En examinant l'œuvre gravé de François Millet, à défaut de ses tableaux qui sont devenus rares, parce qu'ils ont

été sans doute baptisés par les spéculateurs de noms plus célèbres que le sien, on voit que le peintre anversois, se conformant au goût de son temps, s'attachait à donner à ses paysages un intérêt indépendant de celui de l'imitation de la nature. Il ne croit pas qu'un site pittoresque soit déparé par des personnages s'élevant au-dessus de la condition vulgaire et concourant à une action dont le sujet est tiré des poëtes ou de l'histoire. Parfois il représente des épisodes bibliques, comme *Moïse sauvé du Nil*, la *Fuite en Égypte*, *Jésus-Christ et la Cananéenne;* parfois aussi c'est de la mythologie qu'il s'inspire, ainsi que dans les *Filles de Cécrops*, dans *Céphale et Procris*. Souvent aussi il reste dans la sphère des aspects exclusivement champêtres; témoin les compositions du *Pêcheur*, des *Deux Bergers*, de *l'Orage*, des *Chevaux au gué*, du *Petit Bateau*. Était-ce sortir de la réalité érigée de nos jours en système, que d'ajouter, ainsi que François Millet l'a fait dans *la Rêveuse*, l'attrait d'une pensée poétique à celui d'un beau paysage? La poésie, Dieu merci, est dans la nature. Bien à plaindre sont ceux qui le contesteraient.

François Millet laissa deux fils qui cultivèrent la peinture et traitèrent le même genre que lui; mais qui furent loin de l'égaler, bien qu'ils aient obtenu l'un et l'autre le titre d'académiciens.

GÉRARD VAN OPSTAL.

Les biographes ne s'accordent ni sur le lieu, ni sur la date de la naissance de l'artiste dont il va être question. Ils écrivent même son nom de diverses manières. Les uns lui donnent Anvers pour patrie; d'autres le disent originaire de Bruxelles. Ceux-ci le font naître en 1594, ceux-là en 1597. Enfin, il est appelé à peu près indifféremment Van Obstal ou Van Obstat ou Van Opstal. Ce dernier nom est le véritable. Le lieu de naissance est Anvers; la date à laquelle il semble qu'on doive s'arrêter est 1595.

La famille des Van Opstal a donné plusieurs artistes distingués à la ville d'Anvers et à la confrérie de Saint-Luc. Les annotations dont MM. de Laet et Génar ont enrichi le catalogue du musée de notre métropole commerciale, font connaître que Gérard Van Opstal, le statuaire qui va nous occuper, fut admis à la maîtrise en 1635. Elles nous apprennent également qu'en 1641, Barthélemy Van Opstal,

vraisemblablement fils de Gérard, entra dans l'atelier du sculpteur Ambroise Gast. Gaspard-Jacques Van Opstal, qui se faisait inscrire, en 1632, comme élève de Simon de Vos, peut avoir été le frère de Gérard. Il eut un fils qui fut baptisé sous les mêmes prénoms que lui, et que la confrérie de Saint-Luc admit, en 1676, à titre de fils de maître. Gaspard-Jacques Van Opstal fut peintre, comme son père, et doyen de la confrérie en 1698. Tels sont les détails que les notes du catalogue du musée d'Anvers fournissent sur la famille de notre artiste.

Gérard Van Opstal fut élève de Jean Van Mildert, appelé aussi Van Maldert ou Malderus, qui eut le titre de sculpteur de l'archiduc Albert et fut élu doyen de Saint-Luc en 1633. Guillet de Saint-Georges, historiographe de l'Académie de peinture de Paris, dit, dans un éloge de Gérard Van Opstal, lu en séance le 2 août 1692, que Van Mildert, charmé des progrès et des bonnes mœurs de son disciple, lui donna sa fille en mariage. Gérard fut chargé, pour les églises de la Flandre, de travaux dont l'importance s'accrut en même temps que s'étendait sa réputation. Il traitait principalement le bas-relief avec intelligence et habileté. La sculpture en ivoire était aussi l'objet de ses vives prédilections. Les ouvrages de ce genre qu'il fit dès sa jeunesse, furent recherchés non-seulement dans les Pays-Bas, mais à l'étranger et devinrent l'origine de sa fortune. C'est en voyant un bas-relief en ivoire dans lequel il avait déployé un talent vraiment supérieur, que le cardinal de Richelieu, toujours désireux d'attirer et de fixer en France les hommes de mérite, le fit mander à Paris, en lui promettant qu'il aurait part aux travaux faits pour le service du roi. Gérard Van Opstal se rendit à cette invitation dont il avait lieu d'être flatté. Le cardinal de

Richelieu l'accueillit avec faveur et le recommanda à M. Sublet Des Noyers, surintendant des bâtiments de la couronne, avec ordre de l'employer. Les premières commandes que reçut notre artiste, et qu'il exécuta de manière à s'en faire honneur, furent deux figures allégoriques des Richesses de la terre et de la mer, destinées à la décoration du Louvre. Voici comment s'exprime le comte de Clarac en parlant de ces deux statues dans son *Musée de sculpture antique et moderne :* « Lorsque je fis dessiner et graver ces figures, je croyais, d'après leur style, qu'elles pouvaient appartenir à l'école de Jean Goujon ; mais en relisant Sauval, j'ai trouvé qu'elles étaient de Van Obstal qui les fit sous la direction de Jacques Sarrasin, et qu'il avait voulu représenter la richesse de la terre et celle de la mer. On reconnaît bien, à la branche de corail et aux perles, les richesses de la mer; mais la couronne et le sceptre que tient l'un des deux génies, indiqueraient plutôt le pouvoir. Quoique ces figures soient bien de pose et de style, et que leur dessin ne manque ni de facilité, ni d'une sorte d'élégance, cependant on peut leur reprocher, surtout à celle de gauche qui est la meilleure, de ne pas être dans toutes leurs parties drapées d'une manière agréable. » Le comte de Clarac ajoute en note : « G. Van Obstal ou Obstat était de Bruxelles et a beaucoup travaillé en France. On voit par ses ouvrages qu'il tenait encore à l'école de Jean Goujon, quoiqu'il n'eût pas à beaucoup près autant de goût et de grâce. » Il y a lieu de s'étonner qu'un connaisseur éclairé tel que le comte de Clarac se soit trompé aussi complétement sur la question du style. Van Opstal vint en France avec un talent tout formé et qu'il ne modifia en aucune façon. Il resta un sculpteur flamand, et ses ouvrages ne firent nullement paraître qu'il tînt à l'école

de Jean Goujon. M. de Clarac n'a pas songé à ce qu'il avait dit lui-même des figures allégoriques des Richesses de la terre et de la mer, savoir qu'elles avaient été faites par Van Opstal sous la direction de Jacques Sarrasin. Ce n'est pas seulement sous la direction de Sarrasin, c'est d'après ses modèles que le sculpteur anversois exécuta les statues en question. Ce fait est consigné dans l'éloge de notre artiste lu à l'Académie. Il explique la différence de style signalée par le comte de Clarac, et fait retomber sur l'artiste français les critiques adressées à Van Opstal par l'auteur du *Musée de sculpture.*

Le second morceau de sculpture que fit Van Opstal, par commande royale, fut un groupe de trois enfants portant un panier de fleurs et destiné à être placé au-dessus de la porte du logement de Le Nôtre, au palais des Tuileries. Cette fois encore il ne fut que l'interprète de l'idée d'autrui. Presque toujours les hommes de mérite ont dû, avant d'avoir acquis un crédit personnel, se résoudre à subir un patronage qui effaçait leur individualité. A dater de ce moment, ainsi que le dit Guillet de Saint-Georges, Van Opstal ne travailla plus que de son génie et sur ses propres pensées.

L'émancipation de Van Opstal date des travaux qu'il exécuta pour l'hôtel Carnavalet, un des plus beaux monuments d'architecture civile qu'ait possédés la ville de Paris. Commencé par Jean Bulan, continué par Du Cerceau, terminé par Mansard, ce magnifique hôtel devait ses plus précieux ornements au ciseau de Jean Goujon. Le choix qu'on fit de Van Opstal pour compléter le travail de sa décoration est un témoignage de la haute opinion qu'on avait déjà de son talent et de la confiance qu'il inspirait. Il fit, tant pour l'intérieur de la cour que pour les façades donnant sur deux rues, une série de figures allégoriques

représentant : la Chasse, la Volupté, l'Abondance, la Libéralité, la Force, la Vigilance, la Paix et la Prudence.

Jacques Bortier, fermier général, conseiller et secrétaire du roi, venait de se faire bâtir le château du Raincy qui ne lui coûta pas moins de quatre millions et demi, et qui égalait en magnificence les domaines royaux. Il chargea Van Opstal d'en composer l'ornementation sculpturale. Notre artiste y exécuta des bas-reliefs, ainsi que de nombreux motifs de décoration qui rehaussèrent l'éclat de cette fastueuse demeure.

L'Académie de peinture et de sculpture s'était constituée en dépit des obstacles que lui avaient suscités les jurés de l'ancienne corporation des maîtres peintres et sculpteurs de Paris. Après avoir obtenu, en 1648, les lettres patentes qui approuvaient ses premiers statuts, elle procéda à l'élection des douze anciens qui devaient, aux termes de ces mêmes statuts, diriger à tour de rôle l'école publique dont elle avait arrêté la création. Van Opstal fut au nombre des académiciens sur lesquels se porta la majorité des suffrages. En 1651, quand la jonction de la communauté des Maîtres avec l'Académie fut décidée, pour mettre fin, s'il se pouvait, à d'incessantes querelles, Van Opstal fut un des membres de la compagnie auxquels échut la mission de veiller à la rédaction du contrat qui prescrivait les clauses d'un engagement réciproque. Enfin, lorsqu'en 1655, l'Académie prit la résolution de nommer des professeurs à la place des anciens précédemment élus, Van Opstal fut investi de cette nouvelle dignité. C'est ainsi que son nom se trouve mêlé à toutes les mesures qui préparent le développement d'une institution dont l'influence sur la prospérité des beaux-arts, en France, ne peut pas être contestée.

La corporation des maîtres continuant ses sourdes menées contre l'Académie, afin de se faire accorder des priviléges que l'acte de jonction lui avait formellement refusés, il fallut rompre de nouveau. L'Académie avait obtenu du roi, par l'entremise de Colbert, l'approbation des statuts qui la constituaient définitivement et qui garantissaient sa complète indépendance. Les maîtres, soutenus par Mignard dont l'animosité contre Le Brun se manifestait en toute occasion, avaient formé le projet de s'opposer à l'enregistrement des lettres patentes renfermant l'approbation royale. Ils n'avaient que de fort mauvaises raisons à donner à l'appui de leurs prétentions; mais ils s'étaient assurés du patronage de quelques personnes influentes, et l'on sait s'il arrivait souvent alors que de puissantes recommandations entravassent le cours de la justice. L'Académie apprit que l'affaire qui l'intéressait si vivement était soumise à M. de Lamoignon. Il importait de ne pas laisser les membres de la remuante corporation des maîtres s'emparer de l'esprit de ce magistrat. Le secrétaire proposa de nommer des députés auxquels serait confié le soin de plaider sa cause et de déjouer les intrigues des maîtres. « Il sut, dit l'historien anonyme de l'Académie, faire composer cette députation des membres les plus distingués par leur esprit et par leur capacité, et le plus en état de payer de leur personne au besoin. » Van Opstal fut un de ces délégués, choisis parmi les hommes regardés comme formant l'élite de la compagnie. Il alla, avec ses collègues Le Brun, Errard, Bourdon, Philippe de Champagne et quelques autres, expliquer à M. de Lamoignon le véritable état de la question. Le premier président convoqua les représentants de l'Académie et ceux de la maîtrise à sa campagne d'Auteuil, afin de

rendre son arrêt après débat contradictoire. La cause entendue, comme on dit au palais, M. de Lamoignon prit une décision toute en faveur de l'Académie, après avoir, toutefois, fait promettre solennellement à ses délégués de ne jamais admettre dans la compagnie « des sujets d'une capacité assez médiocre pour ne pas devoir aspirer plus haut qu'à la simple maîtrise. » Cet arrêt, qui réduisait désormais à l'impuissance un antagonisme dont l'origine remontait à plus de quinze années, causa une grande joie à l'Académie. Elle vota publiquement des remercîments à Van Opstal, en même temps qu'à ses autres députés.

L'année même où l'Académie de peinture et de sculpture, après avoir triomphé de ses adversaires, fonda son organisation sur une base solide, Colbert fut investi par le roi de la charge de surintendant des bâtiments. Les artistes n'eurent qu'à se louer de son zèle pour leurs intérêts. Sachant, comme le disait Felibien, que rien ne contribue plus à la gloire du prince que les ouvrages immortels transmis à la postérité par les peintres et par les sculpteurs, il procura à ces illustres *ouvriers* de nouvelles faveurs du souverain, afin d'accroître leur émulation par le désir des récompenses. Nommé vice-protecteur de l'Académie, il voulut remplir les fonctions de cette charge, malgré ses graves occupations, et assista régulièrement aux séances de la compagnie. Un jour qu'il venait de présider à la distribution des prix obtenus par les élèves, et pendant qu'on examinait les tableaux des lauréats, en discutant sur leurs qualités et sur leurs défauts, l'idée lui vint qu'on pouvait tirer de grands fruits, pour l'enseignement, d'un examen semblable qui porterait sur les chefs-d'œuvre des maîtres, et qui fournirait l'occasion de développer, en présence des jeunes artistes, les principes

dont l'application a donné naissance à ces chefs-d'œuvre. Il exprima, séance tenante, ses idées à cet égard, et conseilla aux professeurs de l'Académie d'instituer des conférences publiques où chacun aurait la liberté de parler selon son sentiment, attendu que de la discussion surgissent souvent des vérités utiles.

Telle fut l'origine des conférences de l'Académie de peinture et de sculpture, car il va sans dire que l'avis donné par Colbert ne pouvait être négligé. On convint d'inaugurer prochainement ces réunions publiques qui auraient lieu le premier samedi de chaque mois, soit dans la grande salle des séances de l'Académie, soit dans le cabinet des tableaux du roi, mis par le surintendant des bâtiments à la disposition de la compagnie. La première conférence fut donnée par Le Brun. Elle eut pour objet l'analyse du *Saint-Michel*, de Raphaël. Philippe de Champagne, le peintre célèbre que Bruxelles est fière d'avoir vu naître, se chargea de tenir la seconde, et prit pour sujet de ses remarques le *Christ porté au tombeau*, du Titien; enfin Van Opstal ouvrit la troisième conférence devant une copie du Laocoon. Il retraça l'histoire du chef-d'œuvre de la statuaire antique, rappela les circonstances de sa découverte et en fit une analyse détaillée, tant sous le rapport de la rigoureuse exactitude des proportions anatomiques, que sous ceux de la beauté des formes et de la vérité saisissante de l'expression. Pour reposer l'attention de ses auditeurs, Van Opstal entremêla ses explications techniques d'anecdotes. Il rapporta, par exemple, le trait satirique attribué à Titien qui, étant allé à Rome et voyant tous les peintres de l'école de Raphaël copier la statue de Laocoon avec une sorte d'acharnement fanatique, dessina un groupe de singes dans l'attitude de l'infortuné Troyen et de ses fils

enlacés par les serpents. Plaisanterie d'un goût équivoque et qui fait peu d'honneur à celui qui l'imagina, fût-ce le grand Titien lui-même.

Van Opstal donna une seconde conférence pour laquelle il avait choisi le torse d'une Vénus antique. Après avoir énuméré les beautés du morceau placé sous les yeux des assistants, il dit qu'il en recommandait beaucoup l'étude aux jeunes artistes, par la raison que les habits modernes déforment le corps, lui ôtent l'harmonie de ses proportions et empêchent les sculpteurs de faire sur le nu les études qui ont été l'une des causes de la supériorité des Grecs. Notre Flamand, que ses missions comme délégué de l'Académie avaient sans doute rendu tout à fait diplomate, trouva moyen de terminer son discours sur le torse de Vénus par un éloge de Louis XIV, variation obligée que tout orateur était contraint de broder sur le thème final de sa harangue. Il rappela que les honneurs et les récompenses accordés aux grands statuaires de l'antiquité ne contribuèrent pas moins que les beaux modèles dont ils s'inspiraient à la perfection des arts, puis il entonna les louanges du roi pour la protection qu'il accordait à ces mêmes arts, et pour la magnificence avec laquelle il savait les récompenser.

La première conférence de Van Opstal a été recueillie et publiée par Félibien, sinon textuellement, du moins sous la forme d'une analyse très-complète. On n'a de la seconde que des extraits donnés par le comte de Caylus, dans une notice manuscrite sur Van Opstal qui se trouve à la bibliothèque de l'école des beaux-arts de Paris. Ces extraits ont été reproduits, en partie, avec l'éloge de Guillet de Saint-Georges, par les éditeurs des *Mémoires sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture et de sculpture.*

Reprenons l'ordre chronologique des travaux de notre artiste, que nous avons interrompu pour dire les services qu'il rendit à l'Académie dont il fut un des fondateurs. Les commandes lui venaient en grand nombre de la cour et de la ville. C'était un heureux temps pour les sculpteurs. On n'avait pas encore inventé le luxe vulgaire des ornements faits à la mécanique. Les grands seigneurs et les financiers, qui se faisaient bâtir des hôtels, employaient à les décorer les vrais artistes, les hommes de talent. Rarement il se construisait un édifice, public ou particulier, de quelque importance, auquel Van Opstal ne mît la main. Le cardinal Mazarin, protecteur de l'hôpital de la Salpêtrière, lui fit faire, pour accompagner ses armes qui devaient surmonter la porte de cette maison, deux figures en pierre, de grandeur naturelle, représentant la *Charité* et l'*Espérance*, par allusion au sentiment qui avait inspiré le fondateur de l'asile ouvert aux souffrances du pauvre, et à celui que devaient éprouver les malades en y entrant. Vers le même temps, il exécuta pour le Jardin des Plantes des bas-reliefs, ayant pour sujets les attributs des sciences à l'enseignement desquelles était destiné cet établissement, et pour le Palais-Royal des figures allégoriques exprimant les bienfaits d'une paix procurée par de glorieux combats.

Les religieuses du couvent de l'Assomption demandèrent à Van Opstal une statuette pour orner l'autel consacré à saint Augustin, dans leur chapelle. Il fit l'enfant Jésus, tenant une croix dont le pied était entouré d'un serpent, voulant rappeler la victoire remportée par l'évêque d'Hippone sur l'hérésie des Manichéens, dont ce serpent était le symbole. Un crucifix en ivoire, par Van Opstal, était placé dans la sacristie du même couvent.

Jean-Baptiste Lambert, conseiller et secrétaire du roi, venait de mourir. Sa famille voulut lui élever un tombeau digne et de lui et d'elle, car elle comptait des membres en possession d'emplois considérables. Van Opstal fut chargé de l'exécution d'un monument qui devait être érigé à la mémoire du défunt, dans l'église des Incurables. On loua généralement l'ordonnance de la composition, aussi bien que le modelé des figures. Le mausolée était surmonté des statues de la Foi et de l'Espérance; sous la table, revêtue de l'inscription funéraire, s'étendait un bas-relief où l'on voyait la mort poursuivant de son glaive impitoyable les génies de la douleur représentés par des enfants. Quelques-uns de ceux-ci fuyaient devant la terrible ennemie du genre humain; d'autres s'efforçaient d'arrêter sa marche. Par ce dernier épisode, l'artiste avait voulu exprimer que la mort frappe sans distinction d'âge, faisant en cela allusion au trépas prématuré de la personne dont les restes reposaient dans cette tombe.

Reconnaissant du concours intelligent que Van Opstal lui avait prêté pour rendre hommage à la mémoire de son frère, M. Lambert de Thorigny, frère de Jean-Baptiste Lambert et président en la chambre des comptes, fit un nouvel appel au talent de notre artiste. Il ne s'agissait pas cette fois d'un travail ayant une destination funèbre; mais, au contraire, de la décoration d'une somptueuse demeure où devaient se réunir, dans des fêtes brillantes, tout ce que Paris avait de plus élevé dans la robe et dans la finance. On sait que l'hôtel Lambert, situé dans l'île Notre-Dame, est resté célèbre par les peintures qu'y exécuta Le Brun, et qui comptent parmi les œuvres les plus considérables de ce maître. M. Lambert de Thorigny associa le ciseau de Van Opstal aux pinceaux de l'auteur des *Batailles*

d'Alexandre. Le Brun avait orné le plafond de la grande galerie d'une vaste composition représentant l'*Apothéose d'Hercule et son mariage avec Hébé.* Van Opstal fit, de son côté, une suite de bas-reliefs ayant pour sujets les travaux d'Hercule. Ces bas-reliefs furent placés dans les trumeaux de la galerie, soutenus par des figures d'enfants en ronde bosse. Ils étaient en stuc bronzé, pour s'accorder avec l'ensemble des ornements dont l'architecte avait conçu le plan. Van Opstal exécuta, dans le même hôtel, plusieurs morceaux importants, notamment pour la chambre de la présidente quatre bas-reliefs, savoir : Diane dans un char traîné par des biches, le triomphe de Bacchus, l'enlèvement des Sabines et Pyrrhus, enfant, sauvé de la fureur des Molosses.

Le président Maisons disputa à son confrère Lambert l'honneur d'employer les artistes célèbres de l'époque. Il fit richement orner de sculptures, par Van Opstal, le beau château qu'il possédait aux environs de Saint-Germain. On pouvait, sans être grand seigneur ou président, avoir des goûts d'artiste. L'abbé de la Rivière, depuis évêque de Langres, commanda à notre statuaire et en obtint, pour sa maison de la Place Royale, des bas-reliefs et des motifs d'ornementation dans lesquels se distingua l'esprit de son ciseau. On citait encore, parmi ses meilleurs travaux, une grande composition de seize figures, représentant Apollon sur le Parnasse, dont il avait décoré la façade intérieure de la maison construite par Leveau, architecte du roi, pour M. Hesselin, maître de la chambre aux deniers. Ce même Leveau, qui avait édifié tant d'hôtels pour le compte d'autrui, ayant voulu se loger lui-même selon son gré, pria Van Opstal de lui faire quelques morceaux de choix, de le traiter en confrère, en artiste. Cet appel ne fut pas vain;

il y fut répondu par de jolis bas-reliefs dont les sujets étaient empruntés à la fable d'Hercule et à celle des Amazones.

Lorsqu'en 1660, on restaura la porte Saint-Antoine, aujourd'hui détruite, en consacrant cette restauration au souvenir de la paix des Pyrénées, Van Opstal reçut la commande des groupes et des figures qui devaient faire l'ornement principal du nouvel édifice. Aux deux côtés du fronton il plaça des statues couchées offrant la représentation allégorique de la France et de l'Espagne, et se donnant la main en signe d'alliance. La France tenait sur ses genoux une couronne fleurdelisée; l'Espagne avait à la main un bouclier et des traits. Au-dessus d'elles l'Hymen, tenant un flambeau allumé, semblait cimenter l'heureuse union qu'il avait fait naître entre les deux nations. Sur une console formée par la saillie de la clef de la voûte du grand portique se trouvait un buste de Louis XIV, œuvre de Van Opstal également, et *fait d'après le naturel*, suivant ce que nous apprend Piganiol de la Force dans sa *Description de Paris*.

La *Description de la grotte de Versailles* donnée par Félibien, renferme plusieurs planches où sont reproduites des sculptures que fit Gérard Van Opstal pour contribuer à l'ornementation de cette partie du jardin royal. Ce sont : 1° *Troupes de Tritons et de Néréides se réjouissant au coucher du soleil; 2° Petits Amours se jouant avec des dauphins.* Ces différents bas-reliefs décoraient la porte de la grotte. Les planches sont signées : Le Potre d'après Vanopstal (*sic*) de Bruxelles.

Pour une des chambres du Palais, celle des Enquêtes, Van Opstal fit plusieurs figures allégoriques des vertus qui ont leur asile naturel dans le temple de Thémis : la

Justice, la Prudence, la Tempérance, la Force, la Magnanimité, le Conseil et l'Autorité.

Dans les moments de loisir que lui laissaient les travaux considérables dont nous venons de donner l'indication sommaire, ainsi que ses fonctions académiques, Van Opstal s'occupait encore de sculpture en ivoire. Nul ne lui contestait le premier rang dans ce genre; ses moindres ouvrages étaient recherchés des connaisseurs. Louis XIV les avait en grande estime et manquait rarement d'acheter ceux qui étaient jugés dignes de lui être soumis. On voyait jadis, dans le cabinet du Roi, les ivoires suivants de notre artiste : un crucifix de dix-huit pouces de hauteur, des bas-reliefs appliqués sur un fond de velours noir, neuf groupes en ronde bosse. Il s'y trouvait également cinq petits bas-reliefs en bronze et dix-sept en marbre représentant des sujets mythologiques, enlèvements de Nymphes par des Satyres, des Tritons et des Naïades, etc. Deux des plus remarquables de ces bas-reliefs furent portés à Versailles et placés sur des devants de cheminées de l'appartement de la Reine. Un groupe des trois Grâces couronnées par des Amours attirait l'attention des connaisseurs. Plusieurs de ces morceaux de la collection royale existent encore au Louvre; mais le plus grand nombre a disparu.

Cicognara décrit en ces termes, dans la *Storia della scultura*, un bas-relief de l'artiste anversois : « Le plus grand monument en ivoire qui existe en Italie et qui surpasse tout ce que nous connaissons dans les autres pays, est le *Sacrifice d'Abraham* qui se trouve actuellement dans le palais Volpi à Venise. C'est un ouvrage de Van Obstat (*sic*) de Bruxelles, sculpteur célèbre pour les ivoires en haut et bas-relief. Les figures sont dans la proportion de près d'une

coudée et demie de hauteur; leur torse n'a pas moins de six pouces de diamètre; chacun des membres inférieurs et supérieurs est formé d'une dent d'éléphant. Les ajustements sont d'un bois foncé tirant sur la couleur de l'écorce de châtaignier. La disposition du groupe est celle-ci : Isaac est étendu sur le bûcher; Abraham pose la main gauche sur la tête de son fils et avance la droite comme pour l'immoler. L'ange apparaît dans les airs et arrête le bras du fidèle serviteur de Dieu. A côté d'Abraham est un bouc de grandeur presque naturelle, et près d'Isaac s'élève un trépied portant un brasier allumé pour le sacrifice. La composition est médiocre, ajoute le critique italien qui cherche, avant tout, les pures traditions de l'art classique, l'expression des figures est faible et les airs de tête sont peu nobles; mais les nus, dans quelques parties, notamment dans les jambes, sont traités avec intelligence, quoiqu'on puisse y désirer plus de correction, et l'ensemble de l'œuvre a un grandiose qui fait passer sur bien des défauts et qui rend ce travail digne de figurer dans un cabinet royal de curiosités. » Une note de l'auteur que nous venons de citer nous apprend que ce groupe appartint originairement à la femme d'un certain Christophore Mettel, établi à Venise, laquelle le possédait à titre d'héritière des biens de l'auteur. Il passa à G. M. Volpi en payement d'un crédit qu'il avait ouvert audit Mettel.

Le nom de Van Opstal retentit à la grand'chambre à l'occasion d'un procès qui fit sensation dans le monde des artistes. Notre sculpteur avait exécuté à Bisseaux, dans la Brie, pour M. Duchemin, trésorier de Mademoiselle, huit bas-reliefs et des figures dont le prix avait été fixé d'avance. Ce Duchemin étant mort, Van Opstal laissa, par délicatesse sans doute, s'écouler une année avant de

réclamer le payement du prix de ses travaux. La veuve du défunt refusa d'effectuer ce payement, en opposant au célèbre statuaire la prescription prononcée par la coutume de Paris contre l'artisan qui n'a pas fait les diligences nécessaires pour être remboursé de son salaire dans le courant de l'année. On comprend quelle fut l'indignation de Van Opstal en voyant sa réclamation accueillie par une telle fin de non-recevoir. Il aurait pu faire volontairement l'abandon de ce qui lui était dû; mais sa dignité d'artiste ne lui permettait pas de supporter l'affront qu'on prétendait lui infliger. Un procès s'engagea. M. de Lamoignon-Basville, fils d'un magistrat illustre et plus tard célèbre lui-même comme intendant de la province du Languedoc, se chargea de plaider sa cause. Ce fut le 1er décembre 1667 que l'affaire fut appelée à la grand'chambre et que M. de Lamoignon-Basville prononça son plaidoyer. L'éloquent avocat prouva, le texte de la loi à la main, qu'il ne s'agissait dans l'article dont la veuve Duchemin réclamait le bénéfice, que des artisans proprement dits, et non des hommes de mérite exerçant des professions libérales. Il démontra qu'on ne pouvait assimiler la peinture et la sculpture aux arts mécaniques qui, seuls, tombaient sous l'application de la coutume de Paris, en ce qui concernait la prescription annale. Les juges prononcèrent un arrêt conforme aux conclusions du défenseur de Van Opstal. Leur sentence causa une grande joie à l'Académie de peinture et parmi les artistes qui faisaient tous du gain de ce procès une question de dignité, disons presque d'honneur.

L'Académie fit imprimer à ses frais le discours dans lequel M. de Lamoignon-Basville avait si éloquemment plaidé la cause des beaux-arts et le publia sous ce titre :

Plaidoyer pour Gérard Van Opstal, recteur de l'Académie de peinture et de sculpture, sur la question : Si les arts libéraux sont sujets à la prescription d'une année portée par la coutume. Paris, Seb. Cramoisy, 1668, in-4°. L'Académie fit plus; après avoir, par cette publication, travaillé à rehausser sa propre gloire, elle songea à s'acquitter envers son digne défenseur. Elle chargea Girardon de faire son buste et Philippe de Champagne de peindre son portrait. Le jeune avocat refusa ce double honneur, qu'il disait n'avoir pas mérité. Ce fut en vain que Le Brun, qui avait été chargé d'une démarche auprès de lui, s'efforça de lever ses scrupules. Tout ce qu'il put obtenir, fut que M. de Basville engagerait son père, le vénérable président de Lamoignon, à permettre que les artistes délégués par l'Académie exécutassent son buste et son portrait. Cette seconde négociation eut une issue favorable. Girardon et Philippe de Champagne firent, l'un et l'autre, un chef-d'œuvre : « On voit à Courson, chez M. de Basville, dit l'auteur d'une note insérée dans les Mémoires de Trévoux, ces monuments de l'habileté du peintre et du sculpteur, de la sage reconnaissance de l'Académie, de la modestie et de la piété filiale de M. de Basville. M. Clement, fameux par tant de devises estimées, fit l'inscription suivante qui se lit au-dessous du buste :

Quod artis immunitates apud amplissimum
Ordinem patrocinio praeclare deffenderit
Grati animi monimentum sibi nuncupatum
Optimo parenti consecrari maluerit
Pict. et sculp. Acad. D. D. C.

Gérard Van Opstal ne survécut que peu de mois au gain du procès qui avait relevé son caractère et sa pro-

fession. Il mourut en 1668, dans l'exercice des fonctions de recteur de l'Académie de peinture et de sculpture, auxquelles il avait été nommé à plusieurs reprises durant le cours de son honorable carrière. Il laissait trois enfants, deux fils et une fille. De ceux-là, l'un était sculpteur, comme on l'a vu au commencement de cette notice, et l'autre banquier. Sa fille était religieuse dans le couvent de l'Assomption. Tous trois avaient cessé de vivre en 1692, lorsque Guillet de Saint-Georges prononça, au sein de l'Académie, l'éloge de l'artiste anversois.

ROELANDT SAVERY.

Né à Courtrai, en 1576, Roelandt Savery eut pour premier maître son père, artiste médiocre, qui lui apprit à dessiner et à peindre les animaux, la seule chose qu'il fît lui-même passablement. L'élève, doué d'heureuses dispositions, fut bientôt plus habile que le maître, et les rôles auraient pu être intervertis, si le respect filial l'avait permis. Roelandt travailla seul quelque temps et parvint à une singulière vérité d'imitation dans le rendu des animaux terrestres, des oiseaux et des poissons. Plus tard, lorsqu'il eût étendu la sphère des applications de son talent, il conserva une certaine prédilection pour les études faites dans la première période de sa carrière et traita volontiers, comme on le verra plus loin, les sujets où il pouvait les utiliser.

La peinture du paysage est inséparable de celle des animaux. Cependant Roelandt Savery n'avait aucun secours à

attendre de son père, pour le guider dans la pratique d'un genre dont il comprenait toute l'importance. Son frère aîné, Jacques Savery, qui avait étudié sous la direction de Jean Bol et qui était devenu assez bon paysagiste, passa heureusement quelque temps à Courtrai, dans l'intervalle des voyages qu'il avait entrepris. Les conseils qu'il en reçut hâtèrent son apprentissage. D'Argenville intervertit l'ordre des faits, lorsqu'il dit, en parlant de notre artiste : « Jacques Savery, son frère lui apprit le paysage en quoi il excellait, surtout à représenter des vues du Nord, des écueils, des rochers et des chutes d'eau. » Ce n'est pas de son frère aîné que Roelandt Savery apprit à aimer et à rendre les sites du Nord. Le goût lui en vint spontanément, ou plutôt il se développa en présence de la nature même, lors du long séjour qu'il fit, tant dans le Tyrol que dans la Bohême, et dont il sera parlé plus loin. Les tableaux qu'il peignait avant de quitter les Pays-Bas et qui portent le cachet de sa première manière, offrent des vues peu étendues et peu accidentées. Ils sont traités avec un soin minutieux qui va jusqu'à la sécheresse. Plus tard, ses compositions devinrent plus pittoresques, plus mouvementées, et son exécution prit, en même temps, plus de liberté. Descamps commit la même méprise que d'Argenville : « Roelandt Savery, dit-il, aimait beaucoup les vues du Nord, des rochers qu'il ornait avec des sapins. L'empereur Rodolphe le prit à son service à la seule inspection d'un de ses tableaux, et l'envoya dessiner les vues singulières du Tyrol. » Nous n'aurions pas relevé ces deux erreurs, peu importantes en elles-mêmes, si elles ne donnaient pas lieu à une fausse interprétation des causes qui influèrent sur la direction des travaux de notre artiste et sur le caractère de son talent.

D'élève, Roelandt Savery est passé maître. La ville de Courtrai ne pouvait pas conserver longtemps un artiste de son mérite. Il prend la résolution, non pas de s'expatrier, mais de voyager, d'aller chercher à l'étranger des motifs de tableaux, et la fortune, si elle veut bien s'offrir à lui. Vers quels lieux se dirige-t-il d'abord? Vers l'Allemagne ou vers la France? Les historiens de la peinture ne sont pas d'accord sur ce point; mais entre leurs allégations contraires, il est facile de choisir celle qui est conforme à la vérité.

Plusieurs biographes disent qu'en quittant la Flandre, Savery se rendit en France, où il était désiré depuis longtemps, et qu'il fut employé, concurremment avec Jean de Hoye et Ambroise Dubois, à la décoration des résidences royales. Nous ferons remarquer d'abord que Savery ne pouvait être désiré là où il n'était pas connu; or, il est certain que tant qu'il vécut à Courtrai, sa réputation ne franchit pas les limites de la province où il avait reçu le jour. En second lieu, nous dirons qu'on ne trouve aucune trace de ses peintures ni à Paris, ni dans les résidences princières qui avoisinent cette capitale. S'il avait été, en effet, employé par Henri IV, c'est à Fontainebleau que seraient ou qu'auraient été ses tableaux, avec ceux d'Ambroise Dubois et de Paul Bril, ses compatriotes anversois. Il n'est fait mention de ses œuvres dans aucune des descriptions de ce château magnifique, où le fils de Jeanne d'Albret continua l'œuvre commencée par François Ier.

Félibien cite tous les peintres qui ont travaillé pour Henri IV, et Savery ne figure point parmi eux. Nulle part on ne rencontre d'indication formelle de commandes que le paysagiste de Courtrai aurait reçues du roi de France et auxquelles il aurait satisfait. Cependant les biographes

parlent à peu près unanimement du séjour qu'aurait fait à Paris Roelandt Savery en qualité de peintre de la cour. Ils ne varient que sur l'époque de ce séjour. Les uns prétendent, comme nous l'avons dit, que notre artiste s'arrêta à Paris avant d'aller en Allemagne; suivant d'autres, ce serait seulement après la mort de Rodolphe II, qui le retint plusieurs années à son service. Tout nous porte à croire qu'aucune de ces assertions n'est fondée, et que Roelandt Savery traversa deux fois, sans s'y arrêter, la capitale de la France.

Savery n'ignorait pas que plusieurs artistes flamands étaient en faveur à la cour de Rodolphe II. Il savait que Barth. Spranger, Æg. Sadeler et Hoefnagel avaient trouvé dans ce prince un généreux protecteur. Lorsqu'il quitta sa ville natale, ce fut avec l'intention d'aller directement à Prague offrir ses services à l'Empereur. Rodolphe l'accueillit, en effet, avec bienveillance, et lui assura des avantages qui lui donnèrent lieu de se féliciter de la résolution qu'il avait prise. Rodolphe, qui aimait à s'entourer d'hommes distingués, éprouva, de son côté, une grande satisfaction à s'attacher un peintre dont le talent était, dans l'application qu'il en faisait, tout à fait supérieur pour son temps. L'art du paysage n'avait point encore pris le développement que lui ont donné les maîtres auxquels revient l'honneur d'avoir su observer et rendre les grands aspects de la nature. Quelques artistes flamands et italiens venaient seulement d'entrer dans cette voie nouvelle. Presque partout, en Allemagne particulièrement, on en était encore à une scrupuleuse imitation des petits détails. La peinture à l'huile ne s'était pas complétement affranchie de la tradition des miniaturistes, en ce qui concernait du moins la reproduction de la nature inanimée. Savery, quoique

son talent se fût formé d'après les principes de l'ancienne école, s'était cependant modifié instinctivement, et, lorsqu'il arriva à Prague, il était en avance sur les paysagistes allemands, sous le rapport du goût, aussi bien que sous celui de la pratique.

Rodolphe II avait conçu le projet de faire décorer le palais impérial de Prague d'une suite de tableaux représentant des vues de plusieurs de ses provinces dont les sites pittoresques avaient été jusqu'alors négligés des artistes. Il chargea Savery d'aller dans le Tyrol prendre, d'après nature, des études destinées à servir à la réalisation de ce plan. Notre Flamand passa deux années à parcourir les montagnes de la Suisse allemande dont nul pinceau n'avait, avant le sien, retracé les aspects grandioses. La nouveauté de ces motifs fortement caractérisés séduisait son imagination. C'est là qu'il prit le goût des terrains accidentés, des chutes d'eau et des masses de rochers couronnées de pins vigoureux, que des biographes ont prétendu lui avoir été communiqué par son frère.

Lévesque apprécie avec justesse l'influence qu'exercèrent sur le talent de Savery les travaux auxquels il se livra pendant ces deux années passées dans la solitude, sans préoccupations étrangères au but de la mission dont l'avait chargé l'Empereur : « Roelandt Savery, dit le critique français, rassembla dans le Tyrol un trésor d'études qui furent employées dans les ouvrages de toute sa vie, et qui les rendent si piquants. On reconnaît la nature dans les sites dont il a fait choix; on est frappé des formes de ses arbres aussi vieux que le sol qui les porte; on aime à le suivre en imagination à travers les roches qu'il a si bien exprimées et d'où les eaux se précipitent en superbes cascades. Ses paysages sont animés par des figures d'hommes et

d'animaux touchées avec esprit; ses idées sont grandes, parce qu'elles sont fondées sur des études faites dans un pays où la nature a de la grandeur; ses distributions sont agréables, parce qu'il n'avait que la peine du choix dans l'abondante richesse de son portefeuille : on trouve un grand art dans ses oppositions, parce qu'il avait bien vu les variétés de la nature. Ses ouvrages, traduits par la gravure et privés des séductions de la couleur, conservent un grand charme et prouvent qu'avec des dispositions naturelles, le paysagiste sera toujours sûr de plaire, quand il choisira bien le théâtre de ses études. »

Pendant tout le reste de sa carrière, Savery se ressentit heureusement, en effet, des efforts qu'il avait faits pour saisir le caractère des paysages du Tyrol, de manière à pouvoir les reproduire avec une vérité qu'il mettait à juste titre au premier rang des règles de l'art de peindre. Ce dont on est surtout frappé, à l'aspect des tableaux où il a représenté les sites de cette belle contrée, c'est de leur air de sincérité. L'artiste n'est pas privé de la faculté créatrice; il l'a témoigné dans les sujets où il lui était permis de donner carrière à sa fantaisie; mais il comprend que ce serait folie de vouloir rien ajouter aux beautés d'une nature qui réunit tous les éléments du pittoresque, et il se borne à jouer le rôle de fidèle interprète.

De retour à Prague, Savery mit les études qu'il avait recueillies, sous les yeux de l'Empereur dont la satisfaction se traduisit en témoignages significatifs par lesquels le peintre fut largement payé des peines et des fatigues de son voyage. Un auteur prétend que Rodolphe II se prit d'une telle admiration pour les dessins du paysagiste flamand, qu'il voulut les garder dans son cabinet, et que Savery eut seulement la permission de les copier, lorsqu'il

en avait besoin pour ses tableaux. Il y a là sans doute de l'exagération. Savery conserva ses dessins; car, longtemps après avoir quitté l'Allemagne, il peignait des vues du Tyrol pour lesquelles il ne cessait de recourir aux études qu'il avait faites d'après nature.

Roelandt Savery exécuta pour la galerie de Prague une série de paysages dont l'Empereur avait lui-même choisi les motifs parmi les nombreuses esquisses rapportées par notre artiste de son voyage dans les montagnes du Tyrol et de ses excursions dans la Bohême. Rodolphe II souhaita que la plupart de ces peintures, qu'il affectionnait, fussent reproduites par la gravure. Un burin aussi habile que dévoué était toujours prêt à obtempérer aux désirs de l'Empereur. C'était celui d'Æg. Sadeler. Non-seulement le graveur anversois était à la tête des artistes de son temps, mais il avait à un haut degré le sentiment de la couleur flamande et nul ne pouvait, mieux que lui, rendre, dans une estampe, l'effet d'un tableau peint par un maître de notre école.

Félibien, en parlant de Roelandt Savery dans ses *Entretiens*, s'exprime ainsi : « Comme les peintres flamands avoient toujours eu une inclinaison naturelle à beaucoup finir leurs paysages, ceux particulièrement qui travailloient en Flandre gardoient leur ancienne manière et imitoient plutôt les tableaux de Breughel et de Matthieu et Paul Bril, que non pas ceux des peintres d'Italie. Roelandt Savery estoit un de ceux qui estoient alors assez en vogue, et sa manière est finie, mais sèche. Toutefois, comme dans les choses qui sont finies on découvre plusieurs parties que l'œil regarde avec plaisir, ses tableaux ont toujours été assez recherchés, principalement par ceux qui se contentent d'une expression simple et natu-

relle, et qui ne discernent pas ce que l'art exécute avec le plus d'excellence. »

Si Félibien avait vu plus de tableaux de Savery qu'il n'eut sans doute l'occasion d'en voir en France, et s'il les avait examinés avec soin, il les aurait jugés autrement. Bien que très-finie, la peinture de notre artiste était exempte de sécheresse. Dire que ses paysages plaisent à ceux qui se contentent d'une expression simple et naturelle, c'est en faire un grand éloge, à ce qu'il nous semble, et les amateurs qui se laissent séduire par l'attrait d'une qualité aussi essentielle, ne font certes pas preuve de mauvais goût. Tout en apportant un soin minutieux à l'exécution des détails, Savery ne négligeait pas les masses, les grands effets d'ensemble. Il se distinguait en cela de la plupart des peintres qui terminent leurs ouvrages avec excès, et qui tombent presque infailliblement dans la sécheresse. Quelque délicatesse de pinceau que Savery ait déployée dans ses vues du Tyrol et de la Bohême, celles-ci n'en ont pas moins conservé le caractère de sévérité et de grandeur qui leur est propre. Cette remarque est importante à faire. Que les paysages de Roelandt Savery n'aient ni l'ampleur du style, ni la manière libre et hardie, ni le sentiment des beautés pittoresques de la nature dont les productions des grands maîtres du XVIIme siècle ont offert l'ensemble parfait, cela est incontestable; mais nous avons déjà fait observer, dans des notices précédentes, qu'on ne peut juger les artistes d'une manière absolue, et que, pour être juste à leur égard, il faut tenir compte de l'état du goût à l'époque où ils ont vécu. On n'est pas fondé à blâmer un homme de n'avoir point devancé son siècle. Avant de reprocher à Savery certaines imperfections qui, nous n'en disconvenons pas, déparent ses ouvrages, il est

bon d'examiner ce qu'on faisait avant lui, à quels paysagistes il succédait, quelles traditions il recevait de ses prédécesseurs. La critique, qui ne s'appuie pas sur l'histoire chronologique de l'art, s'expose à manquer de justesse dans ses appréciations et de justice dans ses arrêts. On signale, non sans raison, l'abus des tons bleus qu'a fait le peintre de Courtrai dans les fonds de ses tableaux, comme un défaut que l'action du temps a encore empiré; mais ce défaut est également celui de Paul Bril, de Breughel et du plus grand nombre des peintres de cette époque.

Savery avait conservé de ses premières études une grande prédilection pour les animaux qu'il traitait, d'ailleurs, avec une habileté rare, et le désir de briller dans un genre où il sentait sa supériorité, lui fit souvent multiplier outre mesure ces accessoires du paysage, devenus pour lui l'objet principal. Il avait beau choisir des sujets qui pouvaient, jusqu'à un certain point, motiver la réunion d'un nombre considérable d'animaux différents dans un petit espace, il n'en a pas moins péché contre les lois du goût, en même temps que contre celles de l'ordonnance pittoresque.

Lorsqu'il se sentait en veine de peinture zoologique, s'il nous est permis d'employer cette expression, Savery composait une Création du monde, ou Noé rassemblant les animaux pour les introduire dans l'arche, ou bien Adam et Ève dans le paradis terrestre, ou bien encore, avec une prédilection toute particulière, Orphée attirant les animaux par les sons de sa lyre. Plusieurs fois il a traité ce sujet favori; mais avec des changements qui font qu'on ne peut considérer ses tableaux comme des répétitions.

Quand Savery ne s'abandonnait pas à son penchant pour les scènes où se groupaient plus ou moins naturellement

tous les êtres du monde animé, il composait à merveille et se montrait sobre d'accessoires. S'il ne se bornait pas à reproduire exactement le site qu'il avait eu sous les yeux, il avait soin que le sujet fût en rapport avec l'aspect du paysage dans lequel il s'encadrait. Pour n'en citer qu'un exemple, une des vues qu'il avait prises dans le Tyrol reportant, par la sévérité du caractère, sa pensée vers les temps bibliques, il y place l'épisode de la vie de Jésus-Christ où le fils de Dieu est tenté par le démon. Il lui arrive rarement, du reste, de faire des excursions dans le domaine de l'histoire sacrée ou profane. Le plus souvent il se renferme dans la sphère du paysage rustique. Il nous montre des paysans attablés devant un cabaret, une halte de bohémiens, des bergers conduisant leurs troupeaux, des chasseurs dans une épaisse forêt, un voyageur se reposant près d'un édifice en ruine. Peu de paysagistes ont montré un sentiment plus vrai de la nature que Savery. On ne lui rend pas assez justice sous ce rapport. Les biographes et les critiques citent généralement, comme étant les pièces capitales de son œuvre, celles où il a complaisamment accumulé des spécimen de son talent de peintre d'animaux. Or, les tableaux appartenant à cette catégorie sont précisément ceux où, suivant nous, on le juge le moins favorablement. C'est dans ses vues pittoresques du Tyrol que se révèlent les qualités qui lui assignent un rang vraiment élevé parmi les peintres de son temps.

Roelandt Savery continua de résider et de travailler à Prague jusqu'à la mort de Rodolphe II. Lorsqu'il eut perdu ce généreux protecteur, il prit la résolution de quitter l'Allemagne. Une inscription placée sous son portrait par Gertrude Rogman dit, à la vérité, que notre artiste fut peintre des empereurs Rodolphe et Mathias; mais cela ne

signifie pas qu'il soit resté attaché à la personne de ce dernier souverain. Le titre qu'il avait conservé était purement honorifique. En quittant la cour de Prague, après la mort de Rodolphe, il s'engagea seulement à peindre pour son successeur des tableaux qu'il lui ferait parvenir du lieu où il allait se retirer et qui, peut-être, n'était pas encore fixé. Il tint parole, ainsi qu'on peut le voir par la date d'une de ses peintures qui se trouvent dans la galerie de Vienne, et qui est postérieure de plusieurs années à la mort de Rodolphe.

Nous avons dit que Roelandt Savery n'était pas, comme l'ont affirmé certains biographes, entré au service du roi de France, lors de l'avénement de Mathias à l'Empire, nous fondant, pour démentir ce fait, sur ce qu'aucune peinture de notre artiste ne se trouve dans les résidences souveraines de Paris ou de ses environs. C'est vers Utrecht que Savery se dirigea; c'est dans cette ville hollandaise qu'il fixa pour toujours sa résidence. On s'étonnera, sans doute, qu'il ne soit pas rentré dans sa patrie. Il est vraisemblable que n'ayant plus de parents à Courtrai, il désira se rapprocher du seul membre survivant de sa famille, de son neveu Jean Savery, ainsi que lui peintre de paysages, établi depuis de longues années en Hollande.

A dater de ce moment, la carrière de Roelandt Savery ne présente plus aucune particularité dont le biographe puisse faire son profit. Plus de voyages, plus d'incidents imprévus, plus même d'émotions pour l'artiste qui s'est résigné au calme monotone de la vie hollandaise. L'emploi de son temps est réglé avec une parfaite uniformité. Chaque jour ramène les occupations et les délassements de la veille. Les écrivains contemporains les mieux renseignés se bornent à nous apprendre qu'il passait les ma-

tinées à peindre en compagnie de son neveu, avec lequel il habitait, et les après-dînées à se divertir avec ses amis. Suivant un naïf auteur, il se livrait volontiers à la joie qu'il croyait nécessaire à une profession pour laquelle il faut un esprit gai et indépendant. Vingt-sept années s'écoulèrent ainsi. Dans ce laps de temps, Savery peignit un nombre de tableaux qu'on peut dire considérable, si l'on tient compte du fini extrême qu'il donnait à chacun d'eux. Ses œuvres n'étaient pas moins recherchées en Hollande qu'en Allemagne. La nature qu'il avait sous les yeux ne lui inspira pas le désir de faire de nouvelles études. Il resta fidèle à ses sites du Tyrol et de la Bohême qu'il continua à reproduire au moyen des études dont il avait, ainsi qu'on l'a vu, rapporté de Prague des portefeuilles abondamment garnis. La mort l'enleva en 1639 à l'art qu'il cultivait encore avec toute la plénitude de ses facultés.

Voici la liste des tableaux de Roelandt Savery qui se trouvent dans les principales collections de l'Europe :

Musée de Vienne. — 1° Paysage animé par un grand nombre d'animaux terrestres, d'oiseaux et de poissons. Vers le fond, un rocher surmonté d'une tour et plus loin une vue de ville. Tableau sur cuivre signé : *Roelandt Savery fe. 1628.*

2° La lisière d'une forêt, de laquelle sort un ruisseau; à droite une ville en perspective et une montagne couronnée par un vieux château. Sur bois.

3° Une contrée montueuse inculte au milieu de laquelle coule un torrent. Sur le devant, Jésus tenté par Satan. Sur bois.

4° Tableau de fleurs : un bouquet dans un vase de terre bleue. Sur bois.

5° Forêt avec une perspective ouverte sur une campa-

gne bornée par une vue de ville. Sur le devant un bûcheron s'entretenant avec deux paysannes. Tableau sur cuivre signé : *R. Savery 1609.*

6° Vue prise dans le Tyrol. Contrée accidentée. A gauche une forêt d'où s'élance un torrent et d'où sortent des voyageurs. A droite une vallée s'étendant vers le fond. Tableau sur cuivre signé : *R. Savery fe. 1608.*

7° Paysage où sont de nombreux animaux. On voit, au second plan, Orphée jouant de la lyre et assis au pied d'une tour d'où les femmes de la Thrace sortent et se jettent sur lui avec fureur.

8° Contrée sauvage avec des rochers et un pont jeté sur un torrent. Au premier plan sont des charpentiers à leur travail. Tableau sur cuivre, signé : *R. Savery 1610.*

9° Orphée, ayant pénétré jusqu'au trône de Pluton, dans le Tartare, cherche à toucher le souverain du sombre empire par la puissance des accents de sa lyre, afin qu'il lui rende sa femme Euridice.

Musée de Dresde. — 1° Un chasseur poursuivant un sanglier.

2° Paysage avec des animaux de toute espèce.

3° Noé s'apprêtant à faire entrer dans l'arche les animaux qu'il a rassemblés par l'ordre du Seigneur.

4° Des animaux sauvages dans un site pittoresque.

5° Paysage couvert d'édifices en ruine.

6° Un torrent coulant entre des rochers surmontés de sapins.

7° Une forêt où l'on voit une bande de brigands près du cadavre d'un homme assassiné. Ce dernier tableau est attribué, arbitrairement peut-être, à Savery qui n'a guère traité de sujets de cette nature.

Musée de Berlin. — 1° Adam recevant d'Ève le fruit dé-

fendu, au milieu d'un paysage boisé, avec une perspective ouverte sur une vaste plaine. On voit au premier plan un grand nombre d'animaux. Tableau sur bois, signé : *Roelandt Savery fe. 1626.*

2° Intérieur de forêt. A droite une mare d'eau près de laquelle est un cerf. Lointains montagneux traversés par une rivière. Au premier plan, des Bohémiens autour d'une chaudière où ils préparent leur repas. Tableau sur cuivre.

3° Un perroquet vert, deux grenouilles et une écrevisse, dans un paysage. Tableau sur bois, signé : *Roelandt Savery 16...*

Musée de Brunswick. — 1° Paysage avec animaux. A droite, une fontaine avec des ruines; près de là, un cerf et des taureaux qui se battent. Au premier plan, des animaux près d'un torrent. A droite, sur une masse imposante de rochers, des édifices entourés de grands arbres. Tableau sur bois, signé : *Roelandt Savery 1623.*

2° Paysage où coule un ruisseau entre des bouquets d'arbres; à droite des vaches; deux cerfs sur le haut d'un rocher; çà et là de nombreux oiseaux. Signé : *Roelandt Savery 1626.*

Musée de la Haye. — Orphée attirant les oiseaux aux sons de sa lyre.

Le musée du Louvre n'a de Roelandt Savery qu'un dessin au lavis.

Le Dr Waagen cite les deux tableaux suivants de Savery comme se trouvant en Angleterre :

1° Dans la collection du duc de Marlborough à Blenheim : Orphée attirant les animaux, sujet souvent répété par l'artiste, ainsi qu'on l'a vu. Ce charmant tableau était désigné comme étant d'un peintre inconnu, quand M. Waagen le vit et en indiqua l'auteur;

2° Dans le Fitzwilliam Muséum (université de Cambridge), une forêt qu'un homme et une femme traversent à cheval. Morceau de la meilleure époque du maître, d'après une note de M. Waagen.

Roelandt Savery paraît s'être essayé dans la gravure à l'eau-forte. Huber cite, comme lui étant attribué, dans le catalogue de la collection Winckler : « Un paysage bouché » où l'on voit, sur la droite, un chevrier endormi. » C'est, dit-il, une pièce rare. Une seconde estampe de Savery est mentionnée par M. Nagler. C'est un paysage boisé au premier plan duquel se dresse un grand arbre. Au fond, un pont de bois jeté sur une rivière; sur une route, deux hommes et une femme avec un enfant. On connaît deux états de cette pièce rare et précieuse. Dans l'épreuve de la collection d'Aretin décrite par Brulliot, elle est sans nom, tandis que celle de la collection Sternberg, porte la marque *R. Sav. S.*

On a de plusieurs graveurs des estampes d'après Roelandt Savery. La pièce capitale de l'œuvre du maître, sous le rapport de la dimension, aussi bien que pour la rareté, est un saint Jérôme gravé par Isaac Major, artiste allemand entièrement formé à l'école de deux de nos maîtres, élève de Savery pour la peinture, et d'*Æg.* Sadeler pour la gravure. C'est un des plus grands paysages qui aient été gravés au burin. Le sujet qui s'y encadre est saint Jérôme dans une grotte. Le site offre des accidents de terrains très-variés, et déroule sous les yeux du spectateur une perspective d'une vaste étendue.

Æg. Sadeler a gravé d'après Savery plusieurs suites de vues du Tyrol et de la Bohême. L'habile artiste y a mis toute la finesse et tout l'esprit de son burin. Ce sont de charmantes estampes dont l'examen suffit pour apprendre

à ceux qui n'ont pas sous les yeux des tableaux du peintre de Courtrai, de quel sentiment de la nature et de quelle entente du pittoresque il était doué.

On a également d'après Savery des estampes de Made leine de Passe, de M. C. Prestel, de J. Balzer et Rob. Vander Voerst.

Le portrait de Roelandt Savery a été gravé par Gertrude Rogman, par J. Meyssens d'après Ad. Willaerts. Il a été reproduit en petit dans les planches qui accompagnent les biographies d'Houbracken, de Campo Weyerman et de Descamps.

ANTOINE-FRANÇOIS VAN DER MEULEN.

Il nous faut encore, au début de cette notice, combattre la prétention qu'ont eue des écrivains français de s'approprier la gloire d'un de nos grands artistes, pour la placer de force dans leur panthéon national. Ce n'est pas notre faute si ce thème se présente souvent sous notre plume; l'obligation d'y revenir sans cesse nous est imposée par l'obstination que mettent certains critiques et certains biographes à dépouiller notre nation au profit de la leur.

L'auteur de l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*, M. Charles Blanc, commence en ces termes le long article qu'il consacre à Van der Meulen : « La même raison qui nous a fait placer les deux Ostade dans l'école de Hollande, nous permet de ranger François Van der Meulen dans l'école française. Ce peintre, en effet, appartient à la France par sa vie, par la nature des sujets qui donnèrent une physionomie à son talent; par les figures si éminem-

ment françaises qui ont fait sa gloire et le charme de ses tableaux. Enchâssée dans la plus brillante moitié du règne de Louis XIV, l'histoire de Van der Meulen en est inséparable, et d'un homme qui fut l'historiographe familier de la cour de Versailles, on ne saurait faire, malgré qu'on en ait, un peintre flamand. »

Les raisons qui semblent péremptoires à M. Charles Blanc, pour ranger Van der Meulen parmi les peintres français, ne sauraient nous convaincre. Il ne nous sera pas difficile de prouver qu'elles manquent absolument de base et qu'elles ne trouveront jamais de crédit qu'auprès des esprits prévenus.

L'auteur que nous venons de citer, pour le combattre, nous permettra d'abord de l'opposer à lui-même et d'employer, pour le réfuter, des arguments tirés de son propre ouvrage. Si Van der Meulen doit être considéré comme appartenant à l'école française parce qu'il a longtemps vécu et travaillé à Paris, n'est-il pas de toute évidence qu'il faut classer Nicolas Poussin, Gaspard Dughet, Claude Lorrain, Subleyras et Valentin au nombre des peintres italiens? Cependant M. Charles Blanc ne manque pas de les comprendre dans la division de l'école française. Il en usera vraisemblablement de même à l'égard de Léopold Robert et de bien d'autres. Nous avouerons ne pas comprendre comment il se fait que les artistes français aient le privilége d'échapper à la loi qui s'applique tout naturellement aux peintres flamands. S'il y a des motifs plausibles pour établir cette distinction, il conviendrait de les faire connaître, et M. Charles Blanc n'a pas songé à prendre ce soin.

Peut-être sommes-nous dans l'erreur; mais, selon nous, il serait beaucoup plus juste de rattacher à l'école italienne les maîtres français cités plus haut, qu'il ne l'est de déta-

cher Van der Meulen de l'école flamande. Poussin, Claude Lorrain, Subleyras n'ont pas seulement résidé de longues années en Italie, ils ont fait de la peinture italienne. Van der Meulen, au contraire, a eu beau habiter la France et travailler pour Louis XIV, il n'en est pas moins resté un peintre flamand. Tel il était en sortant de l'atelier de Pierre Snayers, tel il est demeuré jusqu'à la fin de sa carrière. A-t-il emprunté quelque chose à l'école française, s'est-il modifié en quoi que ce soit depuis son arrivée à Paris? Disons que c'est le contraire qui a eu lieu. Non-seulement Van der Meulen n'a subi aucune influence, mais il en a exercé une très-prononcée sur les artistes avec lesquels il s'est trouvé en contact. Il n'a pris le style de personne, et a transmis le sien à de nombreux élèves et imitateurs.

On n'admettra pas non plus que Van der Meulen soit incorporé dans les rangs de l'école française, sous le prétexte qu'il a traité des sujets français. Si M. Charles Blanc adoptait ce principe et voulait s'y conformer exactement, il devrait faire de M. Decamps un peintre oriental. Dieu sait où conduirait une pareille règle de classification.

Issu d'une famille dont plusieurs membres prirent part aux affaires publiques, Antoine-François Van der Meulen naquit à Bruxelles en 1634. Il n'avait pas été destiné d'abord, dit-on, à la carrière des arts, mais il montra un penchant si vif pour la peinture, que ses parents se décidèrent à le placer dans l'atelier de Pierre Snayers, artiste anversois, appelé par l'archiduc Albert dans la capitale, pour y remplir les fonctions de peintre de la cour. Van der Meulen s'appliqua à traiter, ainsi que son maître, les batailles et le paysage, et ne tarda point à acquérir, dans ces deux genres, une supériorité qui fit rechercher ses tableaux en Hollande et en France, où ils furent portés par

des spéculateurs. Il avait depuis longtemps quitté l'atelier de Snayers, s'était marié et avait pris déjà, comme artiste, une position indépendante, quand il se présenta une circonstance inattendue qui devait décider de sa fortune. Quelques-uns de ses tableaux ayant été, ainsi que nous venons de le dire, portés en France, furent mis sous les yeux de Colbert qui, avant de les acheter, voulut avoir l'avis de Le Brun, son conseil, pour tout ce qui tenait aux arts. Le Brun fut frappé du mérite qui brillait dans les ouvrages d'un artiste dont le nom n'était pas encore parvenu jusqu'à lui. Il conseilla au ministre non-seulement de commander des tableaux à Van der Meulen, mais encore de lui faire des offres pour venir se fixer en France et pour entrer au service du roi.

Le conseil donné par Le Brun à Colbert n'était pas tout à fait désintéressé. Le peintre officiel de Louis XIV ne pouvait pas suffire aux commandes qu'il recevait de la cour et de la ville. Il lui fallait des aides pour les exécuter, et il cherchait à s'entourer d'hommes de talent, surtout de ceux qu'il supposait ne pas pouvoir porter atteinte à son crédit. La supériorité avec laquelle Van der Meulen traitait les chevaux fut un des motifs qui lui firent désirer de voir attirer Van der Meulen en France. Il se proposait de recourir à la collaboration du peintre flamand pour l'exécution de ces accessoires importants de ses tableaux de batailles, dont lui-même se tirait assez mal. Colbert fit ce que souhaitait le grand ordonnateur des travaux officiels. Il écrivit à Van der Meulen pour l'engager à entrer au service du roi de France, en lui offrant des avantages immédiats considérables, et la perspective d'une position plus brillante encore dans l'avenir. Ces offres furent acceptées : il était impossible qu'elles ne le fussent pas. Elles flattaient

l'amour-propre de l'artiste et lui promettaient des occasions de donner un plus grand essor à son talent. Jusqu'alors, il n'avait représenté que des combats imaginaires; Louis XIV devait le mettre à même de peindre des batailles réelles.

En arrivant à Paris, Van der Meulen reçut le brevet d'une pension de 2,000 livres, qui devait lui être payée indépendamment du prix de ses travaux, et fut logé aux Gobelins. Il trouva un grand nombre de ses compatriotes employés dans cette célèbre manufacture, fondée originairement sans le nom de *Fabrique de tapisseries, façon de Flandre,* et dont les premiers ouvriers avaient tous été tirés de nos provinces. Le chef de l'atelier principal était un certain Jans venu d'Audenarde, en 1650, avec cinquante tapissiers et teinturiers. Parmi les ouvriers placés sous ses ordres à l'époque où Van der Meulen entra aux Gobelins, se trouvaient les Flamands dont voici les noms: Van der Kerkhove, Mozin, Corneille Devos, de Bruges; Jacques Ostende, Ambroise Van der Busch, Barthélemy Benoît, d'Anvers; Jacques Benseman, Guillaume Duchesne, Gabriel Dumontel et ses deux fils, de Bruxelles. D'après les indications données par M. A.-L. Lacordaire, dans sa notice sur la manufacture des Gobelins, des descendants de plusieurs de ces familles d'artisans étaient encore employés en 1853 dans ce célèbre établissement.

Voici donc Van der Meulen installé à Paris dans le vaste atelier où se confectionnaient, sous la haute surveillance de Le Brun, non-seulement des tapisseries de haute et de basse lisse, mais encore tous les objets produits par l'association de l'art avec l'industrie, pour former les somptueux ameublements des résidences royales. On a vu que les appointements de notre artiste avaient été fixés à

2,000 livres au moment de son installation. Tel est du moins le chiffre indiqué par des écrivains du temps. Il y a lieu de supposer qu'on ne tarda point à reconnaître son mérite et les services qu'il pouvait rendre : car la première fois que son nom figure sur les états de la manufacture des Gobelins (en 1665), il y est inscrit pour une somme de 4,000 livres reçue par lui en payement de huit mois de ses appointements, ce qui porterait ceux-ci à six mille livres. Les mêmes comptes font mention, au 15 juillet de l'année 1666, d'une somme de 3,000 livres, remise à Van der Meulen pour les six premiers mois de son traitement.

Les premiers travaux de Van der Meulen aux Gobelins furent des peintures, faites concurremment avec Le Brun, pour servir de modèles aux ouvriers chargés de les exécuter en tapisserie. C'était une suite de vues des châteaux royaux, dont chacune correspondait à l'un des mois de l'année, et se trouvait animée par un épisode caractéristique de la vie de la cour, comme chasses, promenades, représentations d'opéras ou de ballets dansés par le roi, etc.

L'abbé de Marolles, dans son étrange description de Paris, en vers, consacre une série de quatrains à célébrer le mérite des artistes et des habiles ouvriers employés aux Gobelins. Plusieurs de nos Flamands y sont nommés, et d'abord Van der Meulen dont l'éloge n'est ni moins long, ni moins pompeux que celui qu'obtient Le Brun. Les deux maîtres n'ont rien à s'envier l'un à l'autre. Chacun a deux quatrains pour sa part. Voici le début de la pièce qui a pour titre : *Ceux qui font fleurir les beaux-arts dans l'hostel des manufactures royales aux Gobelins :*

L'hostel des Gobelins, pour les manufactures,
Est conduit par les soins de ce peintre fameux

Le Brun, dont tous les traits du pinceau sont heureux
Et qui prescrit la loi dans les belles peintures.

Pour tous ses grands travaux, le roy l'affectionne;
De ce lieu merveilleux il est le conducteur;
Il en est l'économe et le seul directeur
Digne d'estre chéri de l'auguste couronne.

Ne voit-il pas sous luy la main de Van der Meule,
Ce peintre si sçavant, qui fait voler les darts,
Serrer les escadrons sous les grands étendarts
Et qui presse les bleds par le fer et la meule.

Il dépeint les combats et les prises des villes.
Bruxelles l'a fait naistre, admirant ses travaux,
Et craint en même temps de luy voir des rivaux :
Elle en est étonnée, entre tous ses asiles.

Nous donnons ces vers pour ce qu'ils valent. Si nous les citons, c'est uniquement parce qu'ils sont, d'intention sinon de fait, un hommage rendu à la gloire de l'un de nos artistes. C'est également à ce titre que nous transcrivons d'autres lignes rimées de l'abbé de Marolles, où il est fait mention de quelques-uns des ouvriers flamands cités dans les comptes de la manufacture des Gobelins dont M. Lacordaire a publié des extraits.

Voici pour Jans d'Audenarde :

Le Fèvre, tapissier, excelle en haute lice :
Jean Jans excelle aussi dans un pareil employ,
Suivant les grands dessins qu'on a faits pour le roy,
Tout le monde admirant un si grand artifice.

Puis ensuite pour La Croix et Mozin, de Bruges :

Quant à la basse lice, où la règle est plus seure,
Deux artistes flaments, de La Croix et Mozin,
Qui seuls pourroient former un royal magazin,
N'y mettroient pas un fil sans sa juste mesure.

Il était bien, après avoir loué les grands artistes, de rendre justice au mérite modeste de deux laborieux artisans. Cette bonne action fera pardonner ses mauvais vers à l'insipide rimeur.

On achevait les préparatifs de la campagne de Flandre. La magnifique armée dont Louis XIV devait prendre le commandement en personne était sur le point d'entrer en campagne. En même temps qu'un historiographe, pour recueillir et transmettre à la postérité les hauts faits des troupes françaises, il fallait un peintre pour retracer les principaux épisodes de l'expédition. Colbert en parla à Le Brun qui, ne se souciant pas d'avoir à remplir cette mission, pria le ministre de conseiller un roi d'en charger Van der Meulen. Il se trouvait très-honoré de la faveur qu'on avait eu l'intention de lui faire; mais les travaux importants qu'il avait entrepris par l'ordre du souverain et dont l'exécution réclamait tout son temps, ne lui permettaient pas, dit-il, de s'éloigner de son atelier. Voici le prétexte auquel Le Brun eut recours pour décliner un honneur dont il sentait d'ailleurs tout le prix, et auquel il lui coûtait de devoir renoncer. Le véritable motif, c'est qu'il ne se reconnaissait pas propre à remplir la tâche qu'il s'était agi de lui confier. Artiste d'un mérite incontestable, bien qu'inférieur à sa réputation, peintre consciencieux, sachant inventer de grandes compositions et donner une forme à sa pensée, il manquait complétement de la facilité d'exécution qui était la qualité la plus indispensable au maître chargé de suivre les armées, pour saisir au passage les éléments d'une histoire pittoresque de la campagne. Il lui fallait la tranquillité d'esprit, le calme de l'atelier, le temps de songer et de faire.

Quoi qu'il en soit, Colbert se rendit aux motifs que fit

valoir Le Brun et adopta l'idée qu'il lui suggéra de présenter au roi Van der Meulen pour le remplacer. Il n'était pas indifférent à Le Brun qu'on s'adressât à celui-ci ou à un autre. Si l'on avait offert, par exemple, à Joseph Parrocel la mission qu'il avait refusée, il serait revenu, sans doute, sur sa détermination et aurait suivi lui-même l'expédition. Jaloux de son crédit, il avait vu avec chagrin revenir d'Italie, où son talent s'était fortifié par l'étude des grands maîtres, Parrocel dont ses ennemis se servaient pour contre-balancer son influence, et qui avait déjà réussi à fixer l'attention par des travaux importants. C'était même, a-t-on dit, pour opposer un adversaire redoutable à l'artiste dont la fortune naissante l'importunait, qu'il avait fait venir Van der Meulen en France. A la vérité, le mérite du peintre flamand était bien fait pour lui porter ombrage; mais il avait confiance dans le caractère de l'homme, et supposait avec raison que Van der Meulen ne le desservirait pas, pour prix du service qu'il lui avait rendu en lui ouvrant une carrière brillante.

Colbert mit sous les yeux de Louis XIV des tableaux de batailles choisis parmi les meilleurs qu'avait peints Van der Meulen depuis son arrivée à Paris, et n'eut pas de peine à persuader au roi que leur auteur était l'artiste dont il fallait faire choix pour retracer les glorieux épisodes de la campagne de Flandre.

Van der Meulen reçut l'ordre de se préparer à accompagner le roi et prit ses dispositions en conséquence. Il n'aurait pas été admis, comme Le Brun, à se récuser; mais il n'avait nulle envie de faire valoir des motifs d'abstention. Jeune, actif, doué d'une facilité de crayon remarquable, certain de surmonter aisément les difficultés devant lesquelles Le Brun avait reculé, il saisissait avec joie l'occa-

sion qui s'offrait de se distinguer et de gagner les bonnes grâces de Louis XIV. Voilà donc notre artiste cheminant vers les provinces flamandes, en compagnie du plus brillant état-major qui fût jamais entré en campagne. Le roi avait donné des ordres pour que le peintre de ses futures victoires fût traité avec une grande considération, pour que toutes ses dépenses fussent prélevées sur la cassette royale, pour qu'il mangeât à la table de ses officiers et fût logé comme eux. Van der Meulen devait avoir un carrosse à ses ordres et un cheval toujours prêt à le transporter sur les différents points où il aurait quelque site à prendre, quelque mouvement de troupes à observer, quelque escarmouche à esquisser. Notre artiste n'eut rien à souffrir de ce qu'on appelle les misères de la guerre, car elles n'existaient pas pour l'armée commandée par Louis XIV. Tout en rétablissant la discipline depuis longtemps relâchée, le roi avait voulu que l'abondance régnât parmi ses troupes. Il donnait, quant à lui, comme toujours, l'exemple d'un faste que ses généraux et tous les officiers gentilshommes se faisaient un devoir d'imiter. Ce déploiement de luxe n'obtenait sans doute pas l'approbation des hommes de guerre qui, comme Turenne, avaient pratiqué plus rudement le métier des armes; mais il était favorable à la peinture et Van der Meulen y trouvait l'occasion de déployer d'autres magnificences, celles de son coloris flamand. On sait avec quelle justesse d'observation, quelle exactitude et quel esprit en même temps notre artiste a rendu ce train brillant des armées du grand roi.

Certains critiques ont reproché à Van der Meulen de n'avoir pas donné, dans ses tableaux, une représentation des scènes militaires qui réponde à ce que l'imagination conçoit et à ce que doit être la réalité. Il a peint, dit-on,

des parades, des revues, des manœuvres, mais non pas la guerre. C'est qu'en effet la campagne de Flandre n'avait rien de commun avec la guerre véritable. C'était une promenade, un divertissement qui ne différait pas sensiblement des fêtes de Versailles. La conquête se fit, pour ainsi dire, sans effusion de sang. Rappelons-nous ce que dit Voltaire, et ce qui n'est que l'exacte vérité : « Les frontières de la Flandre espagnole étaient presque sans fortifications et sans garnisons. Louis n'eut qu'à se présenter devant elles. Il entra dans Charleroi comme dans Paris; Ath, Tournai furent prises en deux jours; Furnes, Armentières, Courtrai ne tinrent pas davantage. Il descendit dans la tranchée devant Douai, qui se rendit le lendemain. Lille, la plus florissante ville de ces pays, la seule bien fortifiée et qui avait une garnison de six mille hommes, capitula après neuf jours de siége. » Les flatteurs de Louis XIV, et certes il n'en manquait pas, célébrèrent bien haut la gloire de ces faciles victoires. Il n'y avait pourtant pas lieu d'en faire grand bruit. Ce qu'il y eut de plus admirable dans tout cela, ce fut l'activité de Van der Meulen, faisant d'excellentes vues de toutes ces villes qui résistaient à peine le temps de lui laisser terminer ses esquisses, et devant lesquelles il représenta les positions des troupes françaises avec une fidélité attestée par tous ceux qui avaient pris part aux prétendus siéges.

Quand Louis XIV arrivait devant une place qu'il faisait investir par ses troupes, la première personne qui devait se trouver sur le terrain était Van der Meulen. Il fallait qu'il fût là pour tout voir, pour tout recueillir. Le roi paraissait-il au milieu de ses troupes, descendait-il dans la tranchée, comme devant Douai et devant Lille, aucun des incidents qui survenaient autour de lui, dans ces cir-

constances mémorables, ne pouvait être négligé par le peintre officiel de l'expédition. Van der Meulen n'a pas, pour animer ce qu'on veut bien appeler ses batailles, les chocs de cavalerie, les luttes des masses d'infanterie pour attaquer et pour défendre des positions, les manœuvres de l'artillerie; pas de moulins incendiés, pas de fermes aux murailles crénelées et devenues des citadelles improvisées, pas de nuages de fumée offrant à l'imagination tout ce qu'elle cache aux yeux, ni morts ni blessés pour jeter de l'intérêt sur les premiers plans. Toutes ces ressources lui manquent. Il s'en tirera comme il pourra; mais il n'en faut pas moins qu'il compose des tableaux piquants, ayant, sans cesser d'être vrais, une empreinte de ce cachet de prestigieuse grandeur dont Louis XIV avait la prétention d'être constamment entouré. Il s'en tire à merveille. A défaut du mouvement de la bataille, il indique celui des préparatifs de l'attaque.

Il était difficile à Van der Meulen d'éviter la monotonie dans des compositions pour lesquelles il ne pouvait mettre en œuvre que des éléments ayant entre eux une grande analogie. Toutes les villes qu'il avait à représenter et qui forment le fond de ses tableaux, se ressemblent : toutes sont dans un pays plat, sans accidents de terrain. Il surmonta avec une habileté singulière les obstacles que lui opposaient et la nature et les événements. Quand on examine les pages dans lesquelles il a résumé l'histoire de la conquête de la Flandre, bien mieux que ne l'ont fait les écrivains, on est surpris de l'abondance des motifs dont il s'est servi pour varier les fréquentes répétitions d'une même donnée. Voyez-le dans le tableau intitulé : *Arrivée du roi devant Douai qu'il fait investir par sa cavalerie.* Quelle heureuse disposition de groupes et quel mouvement! L'illusion

est complète; on croit assister au défilé d'une armée en marche. Voici les troupes qui s'avancent en bon ordre, puis les bagages parmi lesquels règne toujours de la confusion, des chariots portant les approvisionnements, des mulets pesamment chargés, dont l'un est tombé et que des soldats s'efforcent de relever; plus loin de longues lignes de cavalerie qui se déploient dans la plaine, puis au fond la ville de Douai en perspective.

Van der Meulen a fait voir l'armée en marche dans le tableau précédent; dans une autre composition non moins pittoresque, non moins vraie d'aspect, il la montre campée devant Tournai. C'est un autre genre de mouvement : c'est le spectacle animé d'un camp où des troupes victorieuses, à l'abri de toute crainte de surprise, abondamment pourvues de vivres, ne songent qu'à faire bonne chère et à se divertir, en attendant que la place assiégée se rende après un simulacre de résistance. Voici les tentes que l'on dresse, les bagages qu'on déballe, les feux qu'on allume pour préparer le repas. Les officiers boivent et jouent pour tuer le temps, le seul ennemi qu'ils aient à combattre pour le moment. La vie des camps est mise là en scène de la manière la plus vraie et la plus piquante.

Les gravures qui reproduisent les deux compositions que nous venons de citer sont, comme toutes celles dont est formé l'œuvre officiel de notre artiste, revêtues d'inscriptions qui indiquent que les esquisses originales ont été prises d'après nature : « Dessigné (*sic*) sur les lieux pour le roi », ou bien : *Ad vivum pinxit F. Van der Meulen*. En avertir le spectateur était une précaution inutile. Il est impossible de s'y tromper; ces tableaux n'ont pas été composés dans l'atelier; on ne peut douter qu'ils ne soient le produit de l'observation directe, d'une étude faite *ad vivum*,

comme le disait le peintre. Ne sont-ils pas, en effet, colorés d'un vivant reflet de la réalité?

Louis XIV était allé, après la prise de Cambrai, passer quelques jours à Compiègne avant d'entreprendre le siége de Lille. Il en revient avec la reine, pour faire une entrée triomphale à Arras et à Douai. C'est en cette circonstance surtout que Van der Meulen devra déployer toute l'adresse de son crayon, toute la magie de son pinceau. Mieux vaudrait, pour lui, manquer un sujet de bataille, où les troupes françaises eussent signalé leur valeur, mais où le roi ne se fût point trouvé en personne, que d'échouer dans le rendu de la cérémonie où le monarque paraît avec la reine au milieu de ses courtisans et dans l'éclat de la majesté souveraine. Son étoile ne l'abandonne pas; jamais il n'a mieux réussi. Dans l'*Entrée à Douai*, la reine, à la portière de son carrosse, reçoit l'hommage des magistrats à genoux devant elle, tandis que Louis XIV, à cheval, entouré de ses gardes, contemple majestueusement cette humiliation des vaincus. Les assistants n'attendent, sans doute, que la fin de la harangue débitée par un des magistrats, pour faire éclater leur enthousiasme; car, s'il faut en croire un auteur contemporain : « Leurs Majestés furent reçues de la manière la plus galante et la plus magnifique par les habitants de cette ville (Douai), qui voulurent témoigner leur joie d'être devenus sujets d'un si grand prince. » L'*Entrée de la reine à Arras* a fourni à Van der Meulen le sujet d'une grande et riche composition. La reine Marie-Thérèse s'avance dans un carrosse traîné par six chevaux, autour duquel marchent des courtisans; le roi suit à la tête d'une brillante escorte; des bourgeois de la ville, des paysans accourent pour jouir du spectacle; les uns saluent, d'autres se prosternent. On ne saurait tirer plus habilement partie

d'un sujet qui semble repousser le pittoresque, ni corriger avec plus d'adresse le froid d'une cérémonie officielle.

La campagne terminée, Van der Meulen revint à Paris, muni d'un grand nombre d'esquisses et de croquis dont il allait se servir pour exécuter les tableaux destinés à transmettre à la postérité une image fidèle des épisodes de la conquête. Le roi voulut voir chacune des compositions que l'artiste flamand terminait avec une rapidité merveilleuse, et l'en fit complimenter. Non-seulement il loua l'exactitude avec laquelle Van der Meulen avait reproduit l'aspect des lieux et les dispositions stratégiques dont il avait été témoin, mais il admirait comme s'il s'était souvenu des moindres incidents et les avait ingénieusement introduits dans ses tableaux, de manière à leur donner un cachet de vérité plus prononcé. C'est ainsi que, dans la *Marche de l'armée sur Courtrai*, il avait montré le roi retenant son chapeau pour l'empêcher d'être emporté par le vent. Louis XIV se rappelait cette circonstance, et remarquait avec quel goût le peintre l'avait retracée. Van der Meulen, il est vrai, avait évité le côté vulgaire de l'accident, et l'avait ennobli en représentant, non pas l'homme faisant un mouvement gauche pour retenir sa coiffure qui s'envole, mais le héros luttant contre les éléments. Au moment où il dessinait Louis XIV commandant en personne au siége d'Audenarde, un officier était venu prendre les ordres du roi et avait eu beaucoup de peine à maintenir son cheval qui, mauvais courtisan, se cabrait sans façon, comme s'il n'avait pas été en présence du plus grand prince de la terre. Ce motif lui avait fait un premier plan animé et plut au roi qui en avait gardé le souvenir, ainsi que du coup de vent de la route de Courtrai.

Louis XIV se montra satisfait de la manière dont Van

der Meulen l'avait mis en scène dans toutes les occasions où il avait paru en personne, soit sur le champ de bataille, soit dans les solennités qui avaient été la suite et la consécration de la victoire. Il était charmé de se voir représenté au naturel sur le théâtre même de ses triomphes. Le Brun avait célébré sa grandeur par des allégories; le public lettré, auquel le langage poétique de la fiction était familier, voyait dans les victoires d'Alexandre celles de Louis XIV; mais le vulgaire ne saisissait pas de telles subtilités, et le roi préféra les peintures de l'artiste flamand, qui plaçaient sous les yeux de tous la réalité de son image, la réalité de sa gloire. Il aurait suffi de l'auguste approbation dont ses travaux étaient l'objet, pour mettre Van der Meulen en faveur à la cour; notre artiste se concilia encore la bienveillance personnelle des officiers et des dignitaires qui avaient accompagné le roi dans la campagne de Flandre, en les reproduisant scrupuleusement dans les positions qu'ils avaient occupées près du souverain. Non-seulement tous les uniformes sont, dans ses tableaux, d'une exactitude irréprochable, mais la plupart des personnages considérables qui occupent les premiers plans, sont des portraits dans lesquels les originaux se reconnurent eux-mêmes, à leur grande joie. De chacun de ceux dont il flatta ainsi la vanité, sans arrière-pensée, sans autre dessein que d'approcher le plus possible de la vérité, Van der Meulen se fit un protecteur. Son éloge était dans toutes les bouches : il fut le peintre à la mode.

Van der Meulen n'eut pas le temps de se reposer. Il travaillait encore aux tableaux de la conquête de la Flandre, quand il reçut l'ordre de se préparer à suivre le roi qui partait pour la Franche-Comté. Il assiste au siége de Dôle qui dure quatre jours et y prend le sujet d'une composition

qui diffère d'aspect avec les précédentes. Ce n'est pas encore le moment du siége de la ville, c'est celui de l'arrivée des troupes sous ses murs. On est en plein hiver; les arbres, dépouillés de feuilles, sont courbés par un vent impétueux auquel les cavaliers, qui galopent sur un terrain plus accidenté que celui de la Flandre, semblent résister avec peine. Louis XIV, à cheval au milieu de ses généraux et paraissant adresser la parole à un fantassin armé d'une hallebarde, est seul épargné par les éléments. L'ouragan, qui vient de briser un chêne au premier plan, n'agite pas même les boucles de sa chevelure. La prise de Dôle est le seul événement de cette compagne que retraça le pinceau de Van der Meulen. Sans doute le froid l'empêcha de prendre, comme il avait l'habitude de le faire, ses croquis d'après nature. Et puis, à peine la rapidité des victoires de l'armée française lui en eût-elle laissé le temps. En moins de trois semaines, la Franche-Comté fut soumise au pas de course.

La campagne terminée, Van der Meulen retourna à ses quartiers d'hiver et reprit les travaux de l'atelier. Il ne retraçait pas seulement les souvenirs de la guerre; dans les moments de loisir que lui laissaient les conquêtes de Louis XIV, il peignait des cérémonies pacifiques, des vues des châteaux royaux, des chasses, des paysages animés par des figures dont l'action est toujours bien exprimée. Il traitait ces différents sujets avec le même esprit, le même sentiment de la nature, la même force d'exécution. Nous citerons quelques-uns des tableaux où son talent s'est manifesté sous des aspects divers, offrant chacun un genre particulier d'intérêt. La *Marche du roi accompagné de ses gardes, passant sur le Pont-Neuf et allant au palais*, peut être considérée comme un chapitre de l'histoire des usages

du temps. L'appareil des cérémonies publiques, les uniformes d'apparat, les costumes des bourgeois, le petit commerce des marchands ambulants, le mouvement du fleuve dont on voit les eaux sillonnées de barques et les quais chargés de marchandises, donnent l'idée la plus exacte de la physionomie de Paris au XVIIme siècle. Saint-Simon n'a pas mieux décrit les mœurs de la cour de Louis XIV, que Van der Meulen ne les a mises en action dans les tableaux suivants : « *Le roy dans sa callèche* (sic) *accompagné des dames dans le bois de Vincennes.* » — « *Le roy à la chasse du cerf avec les dames.* » — « *La reine allant à Fontainebleau, accompagnée de ses gardes.* » Que c'est bien la société de l'époque; pas un détail d'étiquette n'est omis; et comme les groupes sont distribués avec intelligence, comme les figures sont ajustées, vivent, se meuvent? Et le paysage, de quelle grande façon il est traité; et les chevaux? Van der Meulen seul les faisait, en France, avec cette perfection, et on ne les a mieux faits nulle part ailleurs en aucun temps. Aussi Le Brun a-t-il emprunté le secours de son pinceau pour exécuter les magnifiques coursiers qui ne sont pas la moins belle partie de ses compositions héroïques. Notre artiste avait fait du cheval une étude technique approfondie; on peut s'en assurer en examinant les esquisses où il a déposé les témoignages de la science acquise par cette étude, et qui ont été reproduites en partie par la gravure. Le musée du Louvre possède un excellent spécimen de son talent dans ce genre, décrit de la manière suivante dans le nouveau catalogue : « Cinq chevaux sur une même toile, sans fond. A gauche, un cheval blanc et derrière un bai. Au milieu un cheval blanc vu par la croupe et à droite deux chevaux pie. » Bien que dépouillée de tout prestige de mise en scène, c'est-à-dire sans fond de paysage, cette

étude n'en est pas moins intéressante et fort estimée des connaisseurs.

Van der Meulen traitait aussi d'une manière supérieure la peinture des tableaux d'architecture. On remarque déjà, dans ses souvenirs des campagnes de la Flandre et de la Franche-Comté, avec quel art il a donné le plan exact des villes assiégées, sans que le côté pittoresque des compositions s'en ressentît. Il est allé plus loin encore dans les vues des châteaux de Fontainebleau, de Vincennes et de Versailles, où se montrent à la fois et la science en quelque sorte mathématique du dessin architectural, et le goût du peintre. Ces vues sont animées par des chasses ou par des scènes de la vie de cour, qui achèvent de leur ôter la sécheresse qu'elles pourraient avoir, sans l'artifice de ces accessoires. La *Vue du château de Versailles du côté de l'orangerie* est particulièrement remarquable par un groupe de figures en assez grande proportion qui occupe le centre du tableau, au premier plan, et où l'on voit Louis XIV, d'une parfaite ressemblance, donner des ordres de l'air majestueux qui lui était propre. Plus qu'aucun autre peintre, mieux que Le Brun lui-même, qui avait le privilége des reproductions officielles de l'effigie royale, Van der Meulen avait saisi le caractère de la physionomie et de la tournure de Louis XIV. Tel le monarque est dépeint par les écrivains de l'époque, tel le conçoit l'imagination, et tel il apparaît dans les tableaux de batailles, de chasses ou de divertissements royaux que nous a laissés Van der Meulen. Notre artiste eut l'ambition d'élargir le cadre dans lequel il se renfermait habituellement, et de peindre un portrait de Louis XIV de grandeur presque naturelle. Nous trouvons cette indication dans la description que donne Félibien des tableaux qui ornaient la salle des congréga-

tions de la maison professe des jésuites à Paris : « Le roi Louis XIV à cheval, tableau de cinq pieds de hauteur, peint par Van der Meulen. C'est ici la plus grande figure que ce peintre ait faite. Le roi est sur un cheval alezan, beau et animé. Ce tableau fut donné au père de la Chaise par Van der Meulen. » Nous ignorons ce qu'est devenu ce portrait. Serait-ce celui qui se trouve à Saint-Cloud et que la notice descriptive des objets d'art conservés dans ce château, attribue à la collaboration de Van der Meulen et de Le Brun? N'ayant pas eu l'occasion de vérifier ce fait, nous ne pouvons opter entre la négative et l'affirmative.

Aussi bon paysagiste que peintre de batailles et de perspectives architecturales, Van der Meulen avait recueilli dans ses voyages des études de la nature qu'il employa, tantôt comme fonds de ses sujets militaires, tantôt dans la simplicité de leurs éléments rustiques, qu'il complétait seulement par des groupes de figures toujours adaptées au site, de façon à ne point paraître y avoir été ajoutées après coup. Dans ses paysages, comme dans ses autres compositions, il témoigne d'une rare intelligence de l'harmonie des lignes et du coloris, et d'une entente parfaite de la lumière. Ses intérieurs de forêts, animés par des chasseurs lancés à la poursuite du cerf, ses campagnes à l'horizon reculé où cheminent des voyageurs, ses vallées accidentées où, sur une route qui serpente à travers les mouvements hardis du terrain, des convois marchent sous la protection d'une escorte armée, n'ont souvent rien de moins piquant que ses épisodes guerriers. Il a fait choix de trois de ces paysages, gravés sous sa direction par des artistes habiles à manier le burin, pour les dédier : le premier au banquier et célèbre amateur Jabach : *Artium omnium Mecenati eximio;* le second à Philippe de Champagne, l'excellent peintre,

son compatriote : *Nobilissimo viro Philippo de Champaigne pictori regio, Academiae pictorum nec non sculptorum rectori;* le troisième à Le Brun : *Nobilissimo viro Carolo Le Brun, equiti, proto pictori regis christianissimi, regiis picturis et operibus preposito.* Ce dernier tableau a pour sujet : *La cour en voyage.* En même temps qu'un beau paysage, c'est encore une page curieuse d'histoire anecdotique. Avec l'œuvre de notre artiste, on referait l'étiquette de la cour de France au XVIIme siècle, si le texte en était perdu.

Depuis la première conquête de la Franche-Comté, en 1668, jusqu'à l'expédition contre la Hollande, en 1672, Van der Meulen ne fut pas enlevé aux travaux qu'il poursuivait avec une surprenante activité dans son atelier des Gobelins. Louis XIV, sur le point d'entrer en campagne, désigna de nouveau le peintre flamand pour l'accompagner, afin de continuer les annales pittoresques de ses exploits. Voilà notre artiste encore une fois à la suite de l'armée, d'une armée forte de cent trente mille combattants ayant pour chefs Turenne, Condé, Luxembourg et Vauban, sous le commandement suprême de Louis XIV. Ce n'est plus seulement à peindre des simulacres de siéges qu'il allait être employé; il allait voir la guerre dans ses magnifiques horreurs et pouvoir mettre dans ses compositions un mouvement qui leur avait manqué jusqu'alors. Les troupes françaises débutèrent par prendre, sans rencontrer de sérieuse résistance, les places d'Orsoy, de Rhinberg, de Rees et de Santen. Van der Meulen se contente de faire de ces épisodes insignifiants de la campagne des dessins d'après lesquels, à son retour, Martin, son élève, exécuta des tableaux qu'il retoucha. Il se réservait pour le passage du Rhin, dont il prit une esquisse dans le moment même de l'action, et qu'il peignit ensuite tout

entier de sa main. Son tableau donne une idée beaucoup plus juste de cet événement, l'un des plus considérables de la stratégie moderne, que les relations si nombreuses et si pompeuses qui en ont été faites par les historiens, aussi bien que par les poëtes contemporains. Les figures y sont d'une dimension plus grande que celles de ses autres compositions. On voit qu'il a voulu se mettre à la hauteur du sujet. Le roi est sur la rive du fleuve, dans l'attitude du commandement; il est entouré de ses généraux. A peu de distance sont des pièces d'artillerie qui dirigent leur feu vers le bord opposé. Les troupes viennent de se mettre en mouvement; déjà les eaux du Rhin présentent le singulier et nouveau spectacle d'une innombrable cavalerie à la nage; quelques chapeaux flottent à la surface, derniers vestiges des rares victimes de cette entreprise hardie; tout cela avec une grande animation, une grande chaleur d'action, mais sans confusion exagérée. Aucun des ouvrages de Van der Meulen ne dut causer plus de satisfaction à Louis XIV, ni mériter plus d'éloges à l'artiste. Celui-ci n'a garde de manquer d'inscrire au bas de l'estampe qu'il fait faire d'après ce tableau : *Dessiné sur les lieux pour le Roi Très-Chrétien.* Ces mots veulent dire : « Et moi aussi j'étais au passage du Rhin. »

Après le passage du Rhin, Van der Meulen assiste aux siéges d'Utrecht, de Grave et de Naerden. Il en prend des dessins qu'il confie ensuite à Bonnart et à Martin, ses élèves, pour en exécuter les tableaux. Le voici au siége de Maestricht; il ne remettra pas à d'autres le soin d'en retracer l'image pour la postérité. Louis XIV commande les opérations contre cette place considérée comme la clef des Pays-Bas. Jamais le roi n'a payé de sa personne comme il le fait en cette circonstance. Il donne à tous

l'exemple de l'activité et de la constance dans l'accomplissement du devoir militaire. Van der Meulen est obligé de faire de la prise de Maestricht un de ses meilleurs tableaux. Le moment qu'il a choisi pour sa composition est celui où le roi arrive au camp, afin de diriger contre la ville assiégée un mouvement décisif. Louis XIV est reçu par les généraux à l'entrée du camp; les soldats courent aux armes, le canon tonne, et cependant, trait caractéristique de l'insouciance française, on voit, à peu de distance, des buveurs attablés sous la feuillée, à la porte d'une cantine. Van der Meulen n'oubliait rien.

Notre artiste, après une trêve de peu de durée, part avec l'expédition qui va conquérir la Franche-Comté pour la seconde fois. Il assiste, le pinceau à la main, aux siéges de Besançon, de Gray, de Dôle, de Salins, du fort de Joux, et, des croquis qu'il trace rapidement pendant que les armées du roi, comme les légions de Jules-César, arrivent et triomphent, il fait, de retour à Paris, des tableaux où se signale de plus en plus la force de son exécution. Il est resté dans la monotonie des villes investies; mais les critiques qui lui ont reproché l'uniformité des sujets qu'offre l'ensemble de son œuvre, ont fait preuve d'injustice et d'irréflexion. Ce n'est pas l'artiste qu'il faut en accuser, c'est celui dont il avait mission de peindre l'histoire, et qu'il suivait pour ainsi dire pas à pas. La justification de Van der Meulen se trouve dans ces lignes de Voltaire : « Louis XIV aimait la guerre de siéges et l'entendait aussi bien que les Condé et les Turenne; et, tout jaloux qu'il était de sa gloire, il avouait que ces deux grands hommes entendaient mieux que lui la guerre de campagne. D'ailleurs il n'assiégea jamais une ville, sans être moralement sûr de la prendre. Louvois faisait si bien ses préparatifs, les troupes

étaient si bien fournies, Vauban, qui conduisait si bien le siége, était un si grand maître dans l'art de prendre les villes, que la gloire du roi était en sûreté. » Voilà le motif et l'excuse des fréquentes répétitions de sujets semblables dans l'œuvre du maître flamand. A tout prendre, il aurait eu mauvaise grâce à se plaindre. S'il suffisait à la gloire de Louis XIV d'assiéger et de prendre des villes, Van der Meulen ne pouvait élever la voix pour déclarer la sienne compromise par l'obligation de rester, comme peintre, dans une sphère restreinte, en s'attachant à reproduire les profils des villes conquises.

Louis XIV semble avoir voulu dédommager Van der Meulen de l'espèce de tutelle où il tenait ses pinceaux, en lui fournissant des occasions de traiter des sujets dans lesquels il pouvait donner un plus libre cours à sa verve pittoresque. C'est ainsi qu'il lui fit prendre, tout en allant d'un siége à l'autre, des vues des sites les plus heureusement accidentés de la Franche-Comté, en y plaçant des marches de troupes, des transports de munitions ou de bagages de l'armée, des escarmouches ou simplement les rencontres fortuites que lui amenait le hasard. Voici l'indication de quelques-uns des tableaux appartenant à cette catégorie : une *Vue du château de Sainte-Anne, en Franche-Comté*, où l'on voit un voyageur dans une litière portée par des mules, détail caractéristique des usages de l'époque et du pays; une *Vue de Saint-Laurent de la Roche*, dans la même province, paysage remarquable par les mouvements du terrain où l'artiste a placé, c'est-à-dire laissé tels qu'ils se présentaient pendant qu'il était occupé à le dessiner, des chariots, des groupes de paysans et de femmes de la campagne, allant porter au marché les produits de la ferme; une *Vue de la ville et faubourgs de Salins*, vaste paysage

traversé par une chasse à courre; une *Vue du château de Joux* et une *Vue de la ville de Gray,* sites intéressants par eux-mêmes et que viennent encore relever des figures touchées de main de maître.

En 1675, Van der Meulen se trouve sur les bords de la Meuse pour peindre l'entrée de Louis XIV à Dinant; il assiste, dans cette même excursion, à la prise de Limbourg. L'année suivante, il va tracer, *ad naturam,* des esquisses des siéges de Condé et de la ville d'Aire. Ce ne sont que des faits secondaires dont il charge Martin de donner la représentation sur ses dessins; mais la prise de Valenciennes ne peut être peinte que par lui-même. Il a été, comme toujours, témoin de ce siége où Louis XIV commandait en personne, ayant sous ses ordres son frère et cinq maréchaux de France : d'Humières, Schomberg, la Feuillade, Luxembourg et de Lorges. Il consacre deux toiles à ce fait d'armes, l'un des plus brillants de l'histoire militaire personnelle du roi. Dans l'une, il montre les dispositions des lignes françaises sous les murs de la ville; dans l'autre, il prend le moment où Louis XIV range ses troupes en bataille pour l'attaque du chemin couvert, opération hardie, entreprise par le conseil de Vauban et qui doit décider du sort de Valenciennes. Ce tableau n'a pas la froideur des siéges de la première campagne de Flandre; il est plein de mouvement et offre une juste image de la guerre.

La prise de Cambrai fournit également à Van der Meulen deux sujets de tableaux. Voici le premier : le roi, à cheval et de l'air majestueux d'un vainqueur, reçoit la soumission des magistrats de la ville. A un plan plus éloigné, on voit arriver dans son carrosse un prélat qui met la tête à la portière et salue humblement, non sans témoigner quelque

appréhension de l'accueil qui va lui être fait. C'est là un de ces traits qui n'échappaient point à Van der Meulen, et qui contribuent à donner à ses compositions un cachet de vérité. Le second tableau du siége de Cambrai est intitulé par l'artiste, au bas de l'estampe qu'il en a fait faire : *Le roi, s'étant rendu maître de la ville de Cambrai, attaque ensuite et prend la citadelle jusqu'alors imprenable.* Il se fait un grand mouvement de troupes autour du roi, qui, de la main, désigne, dans le fond, la citadelle vers laquelle vont se diriger ses soldats.

Notre artiste dut s'estimer heureux d'avoir à reproduire une véritable bataille, quand il peignit le tableau dont la défaite du prince d'Orange, à Mont-Cassel, était le sujet. C'était le duc d'Orléans qui commandait à cette journée ; il est au premier plan, donnant les ordres dont l'exécution doit, sans doute, hâter la victoire. L'action est vive, chaleureuse. Van der Meulen ne l'a pas traitée ainsi de fantaisie ou sur des indications qui lui auraient été transmises. Il se trouvait sur le champ de bataille, à portée des événements dont son pinceau devait se faire l'interprète : *Dessiné sur le naturel,* a-t-il mis au bas de l'estampe faite d'après son tableau. Combien citerait-on de peintres de batailles qui aient poussé jusque-là la conscience ? Cet exemple peut servir de pendant à celui qu'offrit Guillaume Van de Velde, en se faisant conduire en mer sur une galiote, pour être témoin des batailles navales que l'amiral de Ruyter livrait aux vaisseaux anglais, et pour pouvoir les peindre sans omettre aucun incident. Van der Meulen a encore montré ce qu'il savait mettre de chaleur et de mouvement dans une véritable action militaire, lorsqu'il a peint les deux chocs de cavalerie qu'il a dédiés, l'un à Henri de Bourbon, duc d'Enghien, l'autre au duc Charles-

Albert de Chevreuse. Il faut encore citer, dans le même genre, l'attaque d'un pont, le combat à l'entrée d'une forêt et l'engagement au passage d'une rivière, tableaux qui font partie de la collection du Louvre, et dans lesquels notre artiste n'est pas moins habile compositeur que grand coloriste.

L'année de la bataille de Mont-Cassel, Van der Meulen se trouva encore à la prise de Saint-Omer et au siége de Fribourg. En 1678, il peignit, toujours d'après nature, la prise d'Ypres et celle de Luxembourg. A dater de cette époque, Louis XIV ne mit plus que de loin en loin à contribution le zèle et le talent du peintre de ses conquêtes : en 1691, pour la prise de Mons; en 1692, pour le siége de Namur; en 1693, pour la prise de Charleroi. Nous touchons au terme de notre analyse des travaux de Van der Meulen. Cependant nous citerons encore quelques-uns des charmants tableaux qu'il peignait dans ses moments de fantaisie, et comme pour se reposer de la gloire dont il portait, en qualité d'interprète, une partie du poids. Quand on voudra passer en revue l'œuvre du paysagiste, on placera, à côté de ces belles vues de la Franche-Comté, celles qu'il a prises aux environs de Béthune, d'Ardres et de Luxembourg, et qui ne le cèdent point aux premières sous aucun rapport. Enfin, il faut recommander à ceux qui veulent juger Van der Meulen comme peintre des cérémonies de la cour de Louis XIV, la belle composition qui représente l'entrée du roi à Dunkerque, et qui se distingue, par un cachet particulier de coquetterie, de tous les tableaux mentionnés jusqu'ici. Le roi, à cheval, est posé noblement et gracieusement; tous ses courtisans, qui lui font un magnifique cortége, sont en habits de cour, sans aucun appareil militaire, et d'une rare élégance. Les habitants

de la ville, qui sont venus à la rencontre du monarque et le saluent de leurs acclamations, forment des groupes supérieurement disposés; les figures les plus éloignées sont touchées avec un esprit qui rappelle le crayon de Callot; rien de plus piquant que les fonds de cette toile précieuse où l'on distingue des vaisseaux sur le chantier, le pont, les édifices de la ville, puis au delà de tout, la mer à perte de vue.

Van der Meulen avait couvert de peintures dont les sujets étaient empruntés à l'histoire des conquêtes de Louis XIV, le grand escalier de Versailles, qui fut malheureusement démoli sous le règne suivant. Beaucoup de ses tableaux, des plus capitaux, furent placés dans les réfectoires des Invalides, où ils subirent de graves détériorations. Un grand nombre de ses plus précieuses esquisses allèrent orner les châteaux de Marly et de Rambouillet, d'où on les retira, par la suite, pour les placer dans les musées de l'État. Pendant longtemps plusieurs des pages qu'il avait consacrées à l'illustration du règne de Louis XIV disparurent, et l'on ignora ce qu'elles étaient devenues. Voici comment s'exprime à cet égard Deperthes, l'auteur de l'*Histoire de l'art du paysage :* « On se demande ce que sont devenus la plupart des trophées érigés par le pinceau de Van der Meulen à la gloire des armées françaises, surtout le tableau dans lequel le peintre, rivalisant avec la poésie, avait décrit avec tant de vérité le passage du Rhin. » On retrouva dans les greniers du Louvre et des autres résidences royales une série nombreuse des compositions les plus importantes de notre artiste, entre autres le passage du Rhin, quand on s'occupa de réunir les éléments des galeries de Versailles, et l'on peut affirmer que Van der Meulen est de tous les peintres qui ont fourni un contin-

gent au musée ouvert à toutes les gloires de la France, celui qui y tient le rang le plus élevé.

Dans l'intervalle de ses campagnes, car on peut appeler ainsi ses expéditions pittoresques, Van der Meulen joignait à ses autres occupations, celle de préparer des modèles pour la manufacture des Gobelins. Outre les vues des résidences royales dont nous avons parlé plus haut, il fit plusieurs grandes compositions destinées à être exécutées en tapisseries et qui, sous la forme de tentures magnifiques, figurèrent parmi les plus riches ornements que le garde meuble de la couronne fournissait au luxe des cérémonies publiques. On remarquait particulièrement celles qui représentaient *Le roi recevant les ambassadeurs des treize cantons suisses* et *La cérémonie du mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse d'Autriche.*

Les dessins de Van der Meulen ne sont pas moins recherchés que ses tableaux par les connaisseurs. Ils sont touchés avec l'esprit qui distinguait l'artiste. Le célèbre ébéniste Boule en avait acheté de la veuve du peintre une nombreuse collection qui périt malheureusement dans son atelier, avec beaucoup d'autres objets précieux.

Pour pouvoir accomplir les travaux considérables dont le roi lui confiait l'exécution, Van der Meulen était obligé de se faire aider par quelques-uns des élèves formés à son école. Boudewyns, Martin, Bonnart ébauchaient les tableaux qu'il terminait ensuite. On sait que les plus grands maîtres en ont usé de la sorte. De là vient qu'on a les esquisses d'un certain nombre de ses compositions principales, placées au musée de Versailles à côté des toiles exécutées dans de grandes proportions. La plupart de ces esquisses allèrent, quand les disciples de Van der Meulen eurent achevé leur tâche, orner le château de Choisy, ainsi

qu'on le voit dans un passage des *Mémoires* de Mademoiselle : « Il y a, dit cette princesse, en parlant du château de Choisy, un cabinet où toutes les conquêtes du roi sont en petit par Van der Meulen, un des plus habiles peintres de ces manières. »

Van der Meulen fut nommé membre de l'Académie de peinture le 13 mai 1673; il devint, en 1681, conseiller de la même institution et reçut, en 1686, le titre de premier des conseillers. Sa première femme étant morte, il épousa en secondes noces une nièce de Le Brun, et le roi lui fit l'honneur de nommer, avec Mademoiselle, un de ses enfants qui fut baptisé dans la chapelle des Tuileries. Les biographes assurent que cette nouvelle union ne fut pas heureuse, et que les désordres de sa seconde femme furent pour lui une source de vifs chagrins. C'est à cette cause que fut attribuée sa mort arrivée, suivant presque tous les biographes, en 1690; mais plus tard, en réalité, puisqu'on a de lui des tableaux représentant des événements accomplis en 1693. Quoi qu'il en soit, Van der Meulen fut inhumé à Paris dans l'église de Saint-Hippolyte, sa paroisse.

En parlant de notre artiste, dans un précédent travail, nous nous exprimions ainsi : « Van der Meulen se trouva dans une position bizarre quand, Flamand, il fut obligé d'accompagner Louis XIV en Flandre, et de célébrer les victoires remportées par ce monarque contre sa patrie. Jacques Callot, né à Nancy, et sujet du duc de Lorraine, avait été appelé en France pour dessiner et graver la vue du *Siége de la Rochelle*, ainsi que celle de l'*Attaque de l'île de Rhé*. Après la prise de Nancy, sollicité d'éterniser par la gravure le souvenir de cette conquête, il sut résister aux offres séduisantes du roi, en même temps qu'aux menaces des courtisans : Je me couperais plutôt le pouce, s'écria-

t-il, que de faire quelque chose de contraire à l'honneur de mon prince et de mon pays. Une telle réponse eût fait honneur à Van der Meulen. » Cette même réflexion est présentée, dans des termes presque semblables, par l'auteur de l'*Histoire des peintres de toutes les écoles* qui ajoute : « Van der Meulen, pour son propre honneur, se trouve décidément mieux placé dans l'école française que dans l'école flamande. » En y réfléchissant, nous sommes obligé de revenir sur l'opinion que nous avions exprimée au sujet de la conduite tenue par Van der Meulen, lorsqu'il consentit à mettre son pinceau au service de Louis XIV pour retracer les épisodes de la campagne de Flandre. A cette époque, il n'y avait ni Belgique, ni Flandre proprement dite. Van der Meulen n'avait pas de patrie. Le pays où il avait reçu le jour était soumis à la domination étrangère. Du moment où il ne pouvait pas s'appartenir et avoir une existence propre, il importait peu qu'il fût la proie de telle puissance ou de telle autre. Ce n'est pas aux Flamands que Louis XIV fit la guerre; ce ne sont pas les Flamands qui furent vaincus par ce prince. La conquête de 1667 est une affaire à vider entre l'Espagne et la France.

Nous terminons en donnant l'indication des tableaux de Van der Meulen que possèdent les principales galeries de l'Europe, sans en désigner les sujets, parce que la plupart sont décrits dans le courant de la notice. On trouve de notre artiste : au musée du Louvre, vingt-trois tableaux; dans les galeries de Versailles, une nombreuse série d'œuvres originales ou de sujets exécutés par ses élèves Bonnart et Martin; au palais de Saint-Cloud, trois tableaux, deux au musée de Nantes, un dans la galerie de Vienne; quatre au musée de Munich; un au musée de Madrid; un au musée de Bruxelles.

L'œuvre gravé de Van der Meulen se compose de cent cinquante-deux planches, en tête desquelles on place un superbe portrait du maître, par Van Schuppen, d'après Largilière. Au bas de ce portrait on lit les vers suivants :

C'est de Louis le Grand le peintre incomparable
Qui de ses plus beaux faits a peint la vérité
Et qui sans le secours des couleurs de la fable,
Le fait voir ce qu'il est à la postérité.

LUCAS ET MARTIN VAN VALCKENBORCHT.

Né à Malines vers 1540, Lucas Van Valckenborcht, qui avait fait ses premières études techniques sous la direction d'un maître dont on ignore le nom, était allé travailler à Anvers, où l'on suppose qu'il prit des leçons du vieux Pierre Breughel. Ne trouvant plus dans son pays, agité par les discordes civiles, la tranquillité nécessaire à l'artiste, il entreprit un voyage en compagnie de son frère Martin, plus jeune que lui de quelques années, et du célèbre architecte et dessinateur hollandais Vreedeman de Vries, attiré en Belgique par le désir de se perfectionner à l'école de nos maîtres. C'est à l'année 1566 qu'est fixée la date de son départ. Si l'on songe à ce qu'était alors la situation d'Anvers, on comprendra sa résolution d'un exil temporaire. La cité qui était devenue, après Bruges, la capitale de l'art flamand, venait d'être, dans cette même année 1566, dévastée par les iconoclastes. Là où l'on bri-

sait les images n'était plus la patrie des peintres et des sculpteurs, c'est-à-dire des faiseurs d'images. S'il faut en croire Van Mander, Descamps et les autres biographes qui paraissent avoir puisé leurs renseignements à la même source, les deux Malinois et leur ami de Hollande se rendirent d'abord dans la province de Liége, et passèrent quelque temps à parcourir les bords de la Meuse dont ils dessinèrent les points de vue les plus pittoresques. Ils allèrent ensuite à Aix-la-Chapelle, continuant leurs études d'après nature. Un an s'écoula ensuite en excursions qui leur procurèrent une ample moisson de matériaux.

Il paraît, car les indications en ce qui concerne les premiers temps de la carrière de Lucas Van Valckenborcht et de son frère sont excessivement vagues, il paraît que la nouvelle d'une quasi-pacification des esprits, à Anvers, étant parvenue à nos artistes, ils reprirent le chemin de la Flandre. Ils se servirent, disent les anciens biographes, des dessins dont ils avaient leurs portefeuilles abondamment garnis, pour exécuter des tableaux : paysages, intérieurs de forêts, vues de villes, etc., où ils se montrèrent fidèles observateurs de la nature. Nous croyons qu'en effet Lucas et Martin Van Valckenborcht passèrent quelques années soit à Malines, soit à Anvers, occupés de leurs travaux, car nous ne les retrouvons, au cœur de l'Allemagne, que plusieurs années après leur excursion sur les bords de la Meuse. Cependant une chose nous étonne, c'est que leurs ouvrages soient aussi rares, disons même introuvables dans les Pays-Bas. Comment se fait-il qu'on n'en rencontre ni dans les galeries publiques, ni dans les collections particulières de la Belgique et de la Hollande? Que sont devenus ceux qui sont sortis de leur atelier dans une période de dix ans? Leur disparition est d'autant plus inexplicable, que nos deux artistes avaient l'habitude de marquer leurs ta-

bleaux d'un monogramme et de les dater. Peut-être la connaissance de ce monogramme manque-t-elle aux possesseurs de quelques tableaux de Lucas et de Martin Van Valckenborcht pour en déterminer l'origine; peut-être, en rectifiant de fausses attributions, arrivera-t-on à grossir l'œuvre des deux peintres malinois de productions qui en ont été distraites par erreur.

Une année environ après que la ville de Malines se fut réconciliée avec le roi d'Espagne, le 19 juillet 1585, on dressa une liste des suppôts du métier des peintres qui étaient alors fugitifs. Sur cette liste figurent Martin Van Valckenborcht, entré dans le métier le 12 avril 1559, et Lucas, inscrit le 12 août 1560. Il resterait à déterminer par quelle singularité l'aîné des deux frères ne se fit recevoir maître qu'un an après le plus jeune. Quoi qu'il en soit, Lucas Van Valckenborcht était encore vraisemblablement à Anvers, quand l'archiduc Mathias vint, en 1577, s'établir dans cette ville, où l'avaient appelé les chefs du mouvement révolutionnaire, en lui conférant le titre de gouverneur général des Pays-Bas. On sait que ce gouvernement ne fut pas heureux et dura peu. L'archiduc, qui s'était rendu, sans l'assentiment de l'Empereur, à l'appel du parti anti-espagnol, fut très-mal accueilli, à son retour en Allemagne, par Rodolphe II qui refusa de le recevoir à sa cour, lui interdit le séjour de Prague et lui assigna Lintz pour résidence. Lucas Van Valckenborcht suivit-il l'ex-gouverneur des Pays-Bas, lorsqu'il abandonna une position devenue trop difficile, ou bien, le hasard l'ayant conduit en Autriche quelques années après, alla-t-il visiter dans sa retraite Mathias dont il avait eu l'occasion d'être connu à Anvers? La vérité se trouve dans une de ces deux hypothèses; mais on ne sait laquelle il faut choisir. Ce qui est certain, c'est que Lucas Van Valckenborcht a travaillé

pour l'archiduc, et que de la collection de ce prince proviennent plusieurs des tableaux de notre artiste qui se trouvent dans la galerie de Vienne.

On est surpris de voir Lucas Van Valckenborcht s'arrêter auprès du duc Mathias, qui n'avait qu'un goût médiocre pour les arts, au lieu de se rendre à la cour de Rodolphe II, protecteur de tous les talents, et surtout des talents de nos Flamands auxquels il accordait une faveur particulière. S'il était allé à Prague offrir ses services à l'Empereur, il eût sans doute été employé, comme Spranger et comme Roelandt Savery, à orner de ses peintures la résidence souveraine. Peut-être son intention était-elle de chercher fortune de ce côté; mais il en fut détourné par l'archiduc, jaloux de son frère et mécontent de le voir s'entourer d'hommes distingués dans les sciences et dans les beaux-arts, qui, par leurs travaux, contribuaient à l'éclat de son règne. Réduit à une pension modique qui ne lui permettait pas de tenir un grand état de maison, Mathias ne pouvait donner à notre peintre qu'un prix médiocre de ses tableaux; mais il le retenait, si nos conjectures sont fondées, en le traitant avec cette considération dont les artistes font souvent plus de cas que des avantages matériels, et en lui faisant entrevoir dans l'avenir la perspective d'une rémunération plus positive.

Parmi les tableaux de Lucas Van Valckenborcht qu'on voit dans la galerie du Belvédère, il en est un qui prouve que l'artiste, pendant son séjour à Lintz, vécut dans l'intimité du prince. Si ce tableau ne donne pas une confirmation formelle aux hypothèses que nous venons d'indiquer, il établit du moins des présomptions en leur faveur. En voici la description tirée du catalogue de la collection impériale : « Une contrée couverte de forêt, dans les environs de Lintz, que l'on voit dans le lointain à travers les arbres.

Dans la forêt, il y a une chasse au cerf, et sur le devant l'archiduc Mathias, plus tard Empereur, est assis près d'une pièce d'eau presque couverte de joncs, occupé à pêcher à la ligne. » Le tableau est marqué de deux V V surmontés d'un L, monogramme habituel de l'artiste, et porte la date de 1590. L'épisode familier représenté par Van Valckenborcht dans ce tableau n'est-il pas, comme nous le disions, un témoignage d'une sorte d'intimité à laquelle le prince avait admis son peintre? Mathias pêchait à la ligne et autorisait l'artiste flamand à le surprendre dans cette occupation. Doué d'un esprit inquiet, il oubliait ses déconvenues dans les Pays-Bas, et calmait ses idées ambitieuses par la diversion d'un plaisir essentiellement pacifique. Il voyait l'Empire menacé par les Turcs, et, sans prévoir la mort de l'archiduc Ernest, qui devait faire de lui l'héritier du trône, il entrevoyait le moment où Rodolphe II serait obligé d'avoir recours à lui pour combattre les ennemis qui menaçaient ses frontières.

Quatre années se sont écoulées depuis que Lucas Van Valckenborcht peignait, à Lintz, l'archiduc Mathias pêchant à la ligne, quand il eut l'occasion de vendre plusieurs tableaux à l'archiduc Ernest. Ce prince venait d'être appelé au gouvernement des Pays-Bas. Les comptes de sa maison, publiés par M. Coremans dans les *Bulletins de la Commission royale d'histoire*, d'après les originaux déposés aux Archives du royaume, nous font connaître que notre artiste se trouvait à Francfort au mois de janvier 1594, par la mention de l'achat d'un de ses tableaux représentant une vue de la ville de Lintz. Ces comptes attestent que l'archiduc Ernest avait, comme Rodolphe II, le goût des beaux-arts. Les dépenses de chaque jour y sont consignées pendant le voyage de Prague à Anvers et durant le séjour du prince dans les Pays-Bas jusqu'au moment de sa mort;

or, les acquisitions de tableaux, d'objets de sculpture, de gravures, de tapisseries, etc., absorbent la plus grande partie de ces dépenses. C'était un heureux temps pour les artistes, que celui où les princes avaient de tels penchants et faisaient un pareil emploi de leur fortune. Au mois d'août 1595, le registre des comptes porte cette indication : « Le 5, envoyé à maître Lucas de Falckenburg, peintre, par Daniel Rindpleisch fils, ainsi qu'il l'a attesté par lettre, 200 rixdalers. » Cette somme est sans doute destinée au payement ou à une partie du payement de quatre tableaux du peintre malinois qui avaient pour sujets *les Quatre Saisons*, et qui figurent, ainsi qu'un paysage du même artiste, sur l'inventaire des objets renvoyés à Vienne après la mort de l'archiduc Ernest. Les tableaux des Saisons font partie de la galerie du Belvédère. Leur origine n'est pas renseignée par le catalogue de la collection impériale, très-incomplet sous ce rapport, ainsi que la plupart des notices descriptives des musées de l'Europe.

En 1594, Lucas Van Valckenborcht se trouvait à Francfort; c'est là qu'il fit la connaissance de Georges Hoefnagel, qui était occupé de l'exécution des dessins destinés à illustrer le *Théâtre des cités du monde* de G. Bruin. Hoefnagel obtint de son compatriote, pour cet ouvrage, la communication des vues de deux villes qu'il n'avait pas lui-même visitées, savoir : celle de Lintz et celle de Gmuden. La vue de Lintz présente l'aspect d'un vaste paysage animé par une chasse. Au premier plan est un artiste qui dessine et auquel parle un paysan, en lui montrant du doigt un point vers l'horizon. Dans le fond de la vallée coule le Danube. L'inscription de cette planche est ainsi conçue : *Effigiavit Lucas a Walckenborcht, communicavit Georgius Houfnaglius*, 1594. La vue de Gmuden est prise au bord du Gmuden-See, le plus grand lac et le plus pittoresque

des États autrichiens. Le lac est sillonné de barques dont l'une est couverte d'une tente et garnie de fleurs; sur une route qui longe le Gmuden-See sont des pêcheurs occupés à jeter leurs filets; dans le fond s'élève le Draunstein, masse imposante de rochers qui repose la vue et aide à l'effet des premiers plans.

En 1597, Lucas Van Valckenborcht était à Nuremberg et travaillait pour Paul de Praun, célèbre amateur qui avait formé l'une des plus riches collections qu'ait possédées l'Allemagne. Deux tableaux du peintre malinois sont décrits dans l'inventaire de cette collection dressé avec autant de soin que d'érudition par le savant archéologue C.-T. De Murr, et imprimé à Nuremberg en 1797. Ce sont : 1° *Une Tempête*, grisaille sur toile; *Une bataille*, peinte également en grisaille. A l'indication de ce dernier tableau est jointe une note ainsi conçue : « Cet excellent paysagiste (Lucas Van Valckenborcht) était à Nuremberg en 1597, au mois d'août, chez M. de Praun, pour lequel il fit ce tableau. »

Dans une autre collection de Nuremberg, celle de Derschau, se trouvait un précieux ouvrage de Lucas Van Valckenborcht. C'était une composition remarquable par la variété des sujets, peinte sur le couvercle d'une épinette et représentant une série d'épisodes de la vie aventureuse du voyageur Paul Behaim. Notre artiste était en si grande estime à Nuremberg, que les magistrats de la ville lui firent peindre, pour une de leurs salles d'assemblée, un tableau ayant pour sujet la *Bataille des Amazones*. Si l'on songe au rang que tenait dans les arts la ville où le maître flamand avait fixé sa résidence et aux chefs-d'œuvre de tout genre qu'elle possédait, on regardera comme une preuve significative de son mérite la commande qu'il reçut d'un tableau destiné à orner un des édifices publics

de cette cité privilégiée, berceau de l'école allemande.

Lucas Van Valckenborcht n'est cité que comme paysagiste par les biographes qui ont parlé de lui d'une manière d'ailleurs très-sommaire et fort inexacte. Nous voyons pourtant, dans son œuvre, des productions appartenant à des genres très-différents : sujets historiques, batailles, marines, etc. Sandrart, qui dit l'avoir connu personnellement à Nuremberg, en 1622, s'exprime ainsi, après avoir parlé de son séjour à Lintz auprès de l'archiduc Mathias : « La guerre étant venue à éclater en Hongrie, Lucas se rendit à Nuremberg où il s'établit et où il exécuta des ouvrages fort beaux et très-variés, comme *la Chute de Troie*, *la Tour de Babel*, *la Destruction de Jérusalem*, *le Festin de Balthazar*, et beaucoup d'autres semblables. » L'auteur allemand ajoute qu'on voyait des tableaux de Lucas Van Valckenborcht dans le palais de l'archevêque de Salzbourg, à Prague, à Vienne, à Nuremberg, dans la collection du comte de Wahl et dans les châteaux de beaucoup de grandes familles. Lucas traitait également avec succès de petits portraits dans lesquels il poussait, disent ses contemporains, la peinture à l'huile jusqu'à la finesse de la miniature.

Descamps dit, d'après Van Mander, que Lucas Van Valckenborcht ne quitta Lintz, où l'archiduc Mathias l'avait employé fort longtemps, que lorsque ce prince entra en Hongrie, et qu'il retournait dans sa patrie, quand la mort le surprit en chemin. Autant de mots autant d'erreurs. M. Nagler n'est pas beaucoup plus heureux dans la notice qu'il consacre à notre artiste. « Valckenburg voulait, dit-il, se fixer à Nuremberg, quand l'archiduc Mathias, qui tenait alors sa cour à Lintz et qui avait déjà vu quelques-uns de ses ouvrages, le fit venir. En 1625, l'artiste voulut retourner à Nuremberg, mais il mourut en voyage. » Il est facile, au

moyen de la comparaison des dates inscrites par le peintre flamand sur ses tableaux, de reconnaître que son séjour à Nuremberg est postérieur de plusieurs années à l'époque où il était employé, à Lintz, par l'archiduc Mathias. Nous avons déjà dit qu'il avait habité Francfort dans l'intervalle. Il semblerait résulter du passage de l'ouvrage de M. Nagler que notre artiste quitta, en 1625, le service de Mathias pour retourner à Nuremberg; or, ce prince, qui avait pris, en 1593, le commandement de l'armée de Hongrie et qui avait été élevé à l'Empire en 1612, mourut en 1629. Suivant toute apparence, Lucas Van Valckenborcht continua de résider à Nuremberg depuis 1597, époque où il était installé chez Paul de Praun, comme nous l'apprend la note du catalogue de De Murr, jusqu'à l'année 1622, où Sandrart dit l'avoir connu. Avait-il quitté Nuremberg postérieurement à cette dernière date et mourut-il en y voulant revenir, ainsi que le prétend M. Nagler? On ne peut se prononcer formellement sur ce point, attendu que les preuves pour ou contre font défaut; mais il y aurait lieu de s'étonner qu'à l'âge avancé où il était parvenu, Lucas Van Valckenborcht eût songé à se fixer dans une autre ville de l'Allemagne. On l'aurait compris seulement dans le cas où l'empereur Mathias, son ancien protecteur, l'aurait mandé près de lui; mais, comme nous venons de le dire, ce prince était mort. Nous serions plutôt tenté d'adopter, aux dates près, la version de Descamps, d'après laquelle le peintre flamand eut, vers la fin de sa carrière, le désir de revoir son pays, et mourut dans le trajet, alors fort long, de Nuremberg aux Pays-Bas. Lucas Van Valckenborcht avait plus de quatre-vingts ans. On n'est pas fixé d'une manière précise sur la date de sa naissance; mais son talent étant déjà formé, par des études faites successivement à Malines et à Anvers, lorsqu'il entreprit son premier voyage, en

1566, on doit supposer qu'il avait environ vingt-cinq ans. Sa longue carrière embrasse donc la période presque séculaire écoulée entre 1540 et 1625.

Le nom des deux peintres malinois, réunis dans cette notice, a été orthographié de différentes manières. On le trouve écrit ainsi : Valckenburg, Valkenbourg, Walckenburg, Falckenburg, Valckenborcht. C'est cette dernière forme que nous avons adoptée, non-seulement parce qu'elle est la plus flamande, mais aussi parce qu'elle figure dans l'inscription placée par Hoefnagel sur la vue de Lintz dont il tenait de son compatriote le dessin original.

Voici la liste des tableaux de Lucas Van Valckenborcht qui se trouvent dans les principaux musées :

Galerie de Vienne.—1° Paysage avec de grandes masses de rochers et des forges sur le devant; à gauche, la vue d'une rivière couverte d'embarcations. Tableau sur bois marqué du monogramme de l'artiste (un L surmontant deux V) et daté de 1580. — 2° *Le Printemps*, paysage riant où une ville est baignée par une rivière. Sur la place publique de la ville a lieu un tournoi; une société de dames et de cavaliers se divertissent à l'ombre d'un bouquet d'arbres. Sur toile, monogramme et date : 1587. — 3° *L'Été*, paysage où des moissonneurs prennent leur repas dans la campagne; sur toile, 1585. — 4° *L'Automne*, paysage où se fait la vendange; sur toile, 1585. — 5° *L'Hiver*, paysage où la neige tombe à gros flocons et recouvre la terre; sur toile, 1586. Ces quatre derniers tableaux proviennent assurément, comme nous l'avons dit, de la collection de l'archiduc Ernest, dont l'inventaire porte l'indication d'une suite de compositions des Saisons par notre artiste. M. Nagler s'est donc trompé, lorsqu'il a dit que la plupart des œuvres de Lucas Van Valckenborcht, qui sont dans la galerie du Belvédère, proviennent du cabinet de l'archiduc

Mathias. — 6° Une Contrée boisée dans les environs de Lintz, que l'on voit dans le lointain, à travers les arbres. On voit passer dans la forêt une chasse au cerf; sur le devant l'archiduc Mathias, plus tard Empereur, est assis près d'une pièce d'eau couverte de joncs, et pêche à la ligne; sur bois, 1590.

Musée de Francfort. — 1° Vue d'une ville prise d'une hauteur. Sur le devant, le peintre lui-même occupé à dessiner. — 2° Paysage; vue prise en hiver; beaucoup de personnages se divertissent sur l'Escaut gelé; dans le lointain la ville d'Anvers.

Musée de Brunswick. — Au pied d'une masse de rochers, quelques habitations et une forge mue par un moulin que fait tourner une chute d'eau. Plus loin est un vieux château sur un rocher près duquel coule une rivière qui va se perdre entre des montagnes. La rive gauche est plate et garnie d'arbres et de fabriques. Sur l'avant-plan, couvert de rochers, sont des arbres bordant le chemin. Sur ce chemin, un chasseur, qui a son chien près de lui, parle à un paysan; sur bois, monogramme de l'artiste et date : 1595.

Musée de Madrid. — 1° Paysage montueux où l'on voit des mines en exploitation. Une cascade fait mouvoir une forge. Dans le lointain, on aperçoit la campagne à travers une gorge de la montagne. — 2° Paysage entrecoupé de rochers et animé par un grand nombre de figures. L'eau, qui alimente une forge et qui fait tourner la roue d'un moulin, forme un canal traversé par un pont rustique. — 3° Paysage accidenté que parcourent des hommes conduisant des chameaux.

La peinture de Lucas Van Valckenborcht est finement et spirituellement touchée. Les tons verts et bleus y sont trop dominants; mais c'était le défaut de la plupart des

paysagistes du temps. Il n'y a pas lieu d'en faire, à l'égard de l'artiste de Malines, l'objet d'une critique qui n'a pas été moins méritée par Breughel, P. Brill et R. Savery. Voici comment M. Viardot s'exprime, en parlant des tableaux de Lucas Van Valckenborcht qui sont au musée de Vienne : « On a placé près des œuvres de Pierre Breughel celles de son habile imitateur, Lucas Van Valckenborcht, mort en 1625. Je les désigne sur-le-champ, quoique leur date doive les reporter un peu plus loin, en citant de préférence un assez curieux tableau de *Neige tombante* et un paysage de vigoureuse couleur où se voient tout ensemble une *Chasse au cerf* et l'empereur Mathias pêchant à la ligne dans un ruisseau. »

Martin Van Valckenborcht naquit à Malines en 1542 et eut pour maître son frère Lucas qu'il accompagna dans ses voyages et dont il se sépara seulement lorsque, ayant quitté définitivement les Pays-Bas, chacun d'eux fut obligé de chercher fortune de son côté. Tandis que Lucas allait s'établir à Lintz, Martin se fixa à Francfort, où il passa le reste de ses jours. Hüsgen, dans ses notices des artistes de Francfort *(Nachrichten von Francfürter Kunstlern)*, dit qu'il fit d'un pinceau aussi spirituel que celui de son frère, non-seulement des paysages, mais encore des portraits et des tableaux d'histoire, tant en grand qu'en forme de miniature. Le même auteur loue Martin Van Valckenborcht pour l'imagination féconde qu'il déployait dans ses compositions. Il cite particulièrement, en témoignage de son génie inventif, un tableau ayant pour sujet une mascarade nocturne sur la place publique d'une ville, et dans lequel règne un mouvement extraordinaire. Hüsgen mentionne encore, comme se distinguant par des qualités semblables, un *Incendie de Troie* où s'agitent des groupes nombreux de figures expressives. « On remarque surtout, dit-il, pour la

correction du dessin et pour la force du coloris, la famille d'Énée qui traverse la scène au premier plan. » Enfin l'historien des artistes de Francfort cite un troisième tableau de Martin, représentant une figure allégorique qu'il suppose être celle du Plaisir, et qui est désignée par Nagler comme étant une Vénus. Le maître flamand avait déployé dans ce tableau de belles et solides qualités d'exécution. Georges Flegel, le célèbre peintre de nature morte, y ajouta des accessoires, tels que fruits, vases d'or et d'argent, etc. »

Sandrart rend également hommage au talent de Martin Van Valckenborcht, en disant qu'il avait un style analogue à celui de son frère et qu'il s'appliquait à peindre de belles compositions historiques « pour les marchands belges, qui sont de grands amateurs de tableaux. »

On ignore la date de la mort de Martin Van Valckenborcht. Quelques auteurs l'ont fixée à l'année 1636; mais ils ont confondu avec Martin, le père, son fils ayant le même prénom que lui, qui s'était fait connaître avantageusement, à Francfort, comme peintre de portraits et qu'une maladie épidémique enleva en 1636. Martin, l'ancien, avait précédé de plusieurs années dans la tombe son frère Lucas.

Il existe des tableaux de Martin Van Valckenborcht dans les collections publiques suivantes :

Galerie de Vienne. — Une Fête de village; à gauche vue sur une vaste campagne.

Galerie de Dresde. — La Tour de Babel auprès de laquelle sont groupées de nombreuses figures. Tableau sur bois. Le nouveau catalogue de Dresde, d'ailleurs très-supérieur aux précédents, fait naître Martin Van Valckenborcht en 1596, à Anvers, et le fait mourir en 1636. Il y a là une triple erreur. D'une autre part, le nom de notre artiste écrit ainsi : Van Valkenborg, se rapproche de l'orthographe flamande. C'est une sorte de compensation.

Galerie de Gotha.—Paysage; site très-étendu. Au premier plan est une statue de Cybèle, près de laquelle on voit un chariot attelé de trois chevaux et couvert d'une toile, dans lequel sont des campagnards. A gauche, près d'une fontaine, plusieurs personnages.

Martin Van Valkenborcht marquait ses tableaux d'un monogramme disposé de la même manière que celui de son frère : c'était un M surmontant deux V V. Voici ce que Brulliot dit de notre artiste, dans son *Dictionnaire des monogrammes :* « Martin Van Valckenburg a peint de jolis paysages ornés de figures et de sujets allégoriques. Les lettres M V V (superposées) se trouvent sur des tableaux de ce peintre, et les mêmes capitales, un peu plus petites, sur une estampe d'après lui, gravée par Crispin de Passe. C'est un paysage où l'on voit, sur la gauche, Élie assis près d'un rocher, faisant signe à deux corbeaux en l'air qui lui apportent du pain. Ce paysage est coupé par une rivière sur laquelle on remarque une barque à voile et deux moulins. La marque est au bas, à gauche, sur le rocher où s'appuie Élie. Dans la marge on lit : *Helias propheta pascitur a corvis.* Ce morceau appartient à une suite de quatre paysages de la même grandeur. » Les quatre paysages dont parle ici Brulliot ont pour sujets des épisodes tirés de l'histoire des prophètes. Crispin de Passe a gravé, en outre, une suite de paysages de Martin Van Valckenborcht.

Lucas Van Valckenborcht a eu plusieurs fils qui se sont, comme lui, adonnés à l'art de la peinture. De l'aîné, dont le prénom était Frédéric, on voit, dans la galerie du Belvédère, les tableaux suivants : 1° *Fête de village*, animée par un grand nombre de figures. Au milieu se trouve un arbre qui porte la date de 1595; — 2° *Une Foire*, dans l'intérieur d'une ville. Le millésime de 1594 est sur l'enseigne d'une maison.

D'Égide Van Valckenborcht, fils de Lucas, selon les uns, et de Martin, suivant les autres, il existe au musée de Brunswick : 1° *L'Embrasement de Troie*, sujet affectionné de la famille, à ce qu'il paraît, car on a vu qu'il avait été traité par Lucas et par les deux Martin. Des femmes, des enfants et des soldats armés de javelots sont sur le devant. Énée, portant Anchise, passe au milieu d'eux. Plusieurs fugitifs s'embarquent sur des vaisseaux à la clarté des torches; d'autres sont pris par l'ennemi. Au centre de la ville, des combattants en grand nombre entourent le cheval de bois. — 2° *L'Ange exterminateur* détruisant, pendant la nuit, l'armée formidable de Sennachérib. Sur le devant un grand tumulte : les chariots, les chameaux, les chevaux sont pêle-mêle, et les Assyriens s'entre-tuent.

Dans aucun des musées de la Belgique, il n'existe d'ouvrages des artistes auxquels nous venons de consacrer cette notice. Que sont devenus les tableaux qu'ils firent, comme nous l'apprend Sandrart, pour les marchands belges, grands amateurs de peinture? C'est une de ces questions qu'on pose sans espérer de les voir résoudre.

DENIS CALVAERT.

Au moment où nous entreprenons d'écrire la biographie de l'un des peintres flamands du XVIme siècle qui ont vécu en Italie où ils ont fondé l'édifice d'une brillante renommée, une première difficulté nous arrête. Quel était le vrai nom de cet artiste? Il est incontestable que le plus grand nombre de témoignages tend à faire adopter la forme orthographique de *Calvart*. C'est ainsi que ce nom se présente dans le testament du peintre et dans les inscriptions de presque toutes ses œuvres signées. Un seul tableau porte, avec la date de 1583, la signature écrite de cette manière : *Dionisio Calvaert de Anversa*. En vain avons-nous recours, pour résoudre la difficulté, aux estampes qui reproduisent les peintures de l'artiste anversois. Sur les unes nous trouvons *Calvart*, sur les autres *Calvaert*, et c'est au même burin, à celui de Jérôme Wierix, qu'elles sont dues. En Italie, où l'on a généralement écrit

Calvart, on s'est également servi des noms de *Dionisius de Calvis*, *Dionisis de Calvi* et *Dionisio Fiammingo* pour désigner le maître dont il s'agit.

Désespérant de trouver, dans les sources qu'il nous était permis de consulter et que nous avions épuisées sans succès, le mot de l'énigme dont la solution devait être notre point de départ, nous nous sommes adressé à M. L. de Burbure qui se livre, depuis plusieurs années, à de laborieuses recherches sur les artistes anversois et auquel des investigations persévérantes, dans les archives civiles et religieuses de cette cité, ont fait découvrir une foule de particularités curieuses et ignorées jusqu'ici. M. De Burbure, à qui nous avons écrit pour réclamer l'aide de ses lumières et de son obligeance, nous répond : « Si le nom de cet artiste (celui dont nous allons nous occuper) avait été conservé dans sa forme primitive, nul doute que je n'eusse éclairci sa généalogie; car la famille des Caluwaert m'est apparue souvent dans les actes du XVme et du XVIme siècle; mais la leçon de *Calvart* m'a porté à croire que notre peintre, quoique né à Anvers (son épitaphe l'atteste), n'était pas issu de parents anversois. J'ai même été tellement pénétré de cette idée erronée, qu'après avoir feuilleté maintes fois notre précieux *Liggere* de la corporation de Saint-Luc, ce ne fut que l'an dernier que mes yeux s'arrêtèrent sur le nom de *Denys Caluwaert.* »

Après avoir indiqué, d'après les renseignements que nous devons à l'obligeance de M. L. de Burbure, la véritable orthographe du nom de l'artiste anversois, nous continuerons de lui donner, dans le courant de cette notice, celui sous lequel il est généralement connu. Nous avons fait déjà notre profession de foi à cet égard. Le nom qu'un maître a rendu célèbre est celui par lequel il doit

être désigné dans les annales de l'art. L'état civil ne peut, en pareil cas, avoir raison contre la notoriété.

Denis Calvaert se trouve inscrit, dans le *Liggere*, à l'année 1556-57, sous le décanat de Henri et d'Ambroise Schmidt, comme ayant commencé ses études chez maître Chrétien Van den Queecborn, peintre, et comme ayant payé les droits d'entrée dus par les apprentis. Les élèves admis chez des peintres maîtres avaient ordinairement atteint l'âge de 15 à 20 ans. On peut donc fixer approximativement à 1540 l'année de la naissance de Calvaert, rapprochée, par de certains biographes jusqu'à 1545 et par d'autres jusqu'à 1555. Maître Chrétien Van den Queecborn, auquel Denis Calvaert était allé demander l'initiation aux règles de son art, était un bon peintre de paysage. Il avait beaucoup avancé l'éducation technique de son élève, quand celui-ci le quitta et partit pour aller visiter l'Italie qui exerçait alors, on le sait, sur les artistes du Nord, une irrésistible influence attractive. Calvaert était âgé d'environ vingt ans.

Certes le désir d'instruction qui conduisait nos jeunes peintres vers le pays le plus riche en monuments précieux de tous les arts et de toutes les époques était louable, et nous avons déjà dit que nous ne partageons pas l'avis de ceux qui attribuent une influence fâcheuse à ces pèlerinages; mais nul n'est plus convaincu que nous de l'inconvénient qu'il y eut pour nos Flamands à étudier le style italien avec l'intention de s'assimiler ses qualités distinctives. Quoi qu'il en soit, Calvaert, qui s'était proposé d'aller directement à Rome et qui n'avait fait que traverser les villes du nord de l'Italie, s'arrêta à Bologne, soit, comme on l'a dit, que les œuvres des peintres bolonais l'aient captivé au point de lui faire perdre de vue le but principal de son

voyage, soit que l'accueil hospitalier qu'il reçut dans quelques grandes familles, ait suffi pour le retenir. Cette dernière supposition est la plus vraisemblable. En effet, l'école bolonaise était loin d'être florissante lors de l'arrivée du jeune Flamand, et il serait étrange qu'ayant vu à Venise les chefs-d'œuvre du Giorgion, de Titien, de Palma, du Tintoret, de Paul Véronèse, il se fût si vivement épris des productions d'une école en décadence, laquelle se trouvait alors dans la phase obscure qui sépare le crépuscule d'un beau jour d'une brillante aurore.

Denis Calvaert avait dû à des recommandations ou au hasard l'avantage d'être introduit dans une des premières familles de la ville, celle des Bolognini, qui aimait les artistes et les traitait noblement. Le chef de cette famille offrit au jeune peintre flamand un logement dans son palais et une place à sa table, sans rien exiger de lui en retour, et seulement afin d'avoir pour hôte un jeune artiste dans lequel il avait reconnu d'heureuses facultés naturelles. S'il faut en croire quelques écrivains, ce qui valut à Calvaert la protection du Mécène que sa bonne étoile lui avait fait rencontrer, ce fut un talent de musicien qu'il avait acquis jadis pour son propre agrément et qui devait servir à sa fortune. Il jouait du luth à merveille et le noble bolonais, grand amateur de cet instrument, lui avait offert l'hospitalité, afin de l'entendre à loisir. Toute liberté lui était laissée, d'ailleurs, pour continuer ses études de peintre sous la direction du maître qu'il voudrait choisir. Il parait qu'il n'avait guère travaillé sérieusement jusqu'alors que le paysage, et que, s'il se distinguait dans l'exécution des arbres, des terrains et des fabriques, il montrait une complète inexpérience dans le dessin de la figure humaine. Après avoir visité les ateliers des peintres en réputation,

voulant prendre pour guide celui dont le talent lui inspirerait le plus de sympathie, il se décida à se mettre sous la direction de Prosper Fontana. Né dans le temps où le Francia était dans toute sa gloire, assez bien doué par la nature pour pouvoir marcher sur les traces de ce grand maître, Fontana déserta les bonnes traditions, entra dans une fausse voie et ne fut, en définitive, qu'un bon peintre de la décadence. Il avait une imagination vive, la main hardie, un savoir technique solide, une culture d'esprit peu ordinaire, même en Italie où les artistes ont toujours été, sous ce rapport, supérieurs à ceux des autres nations. Malheureusement il aimait au-dessus de toute chose, au-dessus de la peinture et de la réputation, le luxe, ce cruel ennemi de la gloire, comme le dit très-bien Lanzi. Capable d'inventer de belles compositions et de leur donner le charme qui résulte de l'élévation du style, il employa les procédés expéditifs, et, se conformant au dangereux exemple de Vasari, il s'attacha à couvrir de peintures de grandes surfaces dans le moins de temps possible. Son exécution était chaleureuse, mais remplie d'incorrections. Tel est le maître choisi par Calvaert, qui était séduit par ses qualités superficielles et n'apercevait pas ses défauts. Le Fontana donna, il faut le dire, de sages avis à son élève. Il lui conseilla d'oublier qu'il savait peindre et de s'appliquer exclusivement, pendant un certain temps, à l'étude du dessin. C'est ce que fit Calvaert. Il prit de bons modèles, des fragments de la statuaire antique, des reproductions d'œuvres des grands maîtres de la Renaissance et les copia avec tant d'ardeur, que son maître fut obligé de l'engager à modérer un travail dont l'excès pouvait nuire à sa santé. Ce zèle soutenu venant seconder les plus heureuses dispositions, il fallut à Calvaert peu de temps pour refaire son

éducation dans ce qu'elle avait eu de négligé. On admirait ses dessins, tant pour leur correction, que pour le sentiment et pour l'esprit qu'il y mettait. Quand il se sentit maître de son crayon, il reprit les pinceaux qu'il avait déposés temporairement. Plusieurs années s'écoulèrent pendant lesquelles il partagea son temps entre la copie des tableaux les plus précieux des collections privées dont ses protecteurs lui faisaient obtenir la communication, et ses propres ouvrages.

Denis Calvaert quitta brusquement l'atelier de Prosper Fontana pour entrer dans celui de Lorenzo Sabbatini. Baldinucci dit qu'on ignore le motif de ce changement. Malvasia (*Felsina pittrice*) ne précise pas ce motif, incertain suivant lui; mais il donne à entendre, d'après un bruit recueilli par les contemporains, que le génie de Calvaert était, sous plusieurs rapports, en contradiction avec le talent vigoureux de Fontana, et que celui-ci avait souvent reproché à son élève d'avoir une manière trop efféminée. On comprend que la vue des œuvres de Sabbatini, dont la renommée commença seulement à s'établir quand celle de Fontana était sur son déclin, ait dû inspirer à notre Flamand le désir de passer sous la direction d'un tel maître. Lorenzo Sabbatini s'était placé, par ses derniers travaux, à la tête des peintres bolonais. Il avait un dessin plus correct que le Fontana; moins de chaleur, mais aussi plus de pureté et de noblesse; moins d'éclat dans le coloris, mais plus de justesse et plus d'harmonie. Lanzi affirme que souvent des gardiens de galeries, en montrant ses saintes Familles aux visiteurs, le placèrent au nombre des élèves de Raphaël. Le même auteur ajoute qu'il a vu de Sabbatini des tableaux d'autel qu'on aurait pu attribuer au Parmigiano, et il cite le saint Michel de l'église

Saint-Jacques, à Bologne, lequel fut gravé par Augustin Carrache, qui le proposait à son école comme un modèle de grâce et d'élégance. Il est bon de rappeler que ce tableau fut peint par Calvaert d'après une esquisse de Sabbatini, qui se borna à ajouter quelques retouches au travail de son élève. Ce fait est attesté par Malvasia, de qui nous tenons que le peintre bolonais conçut, de prime abord, une si bonne opinion du talent de son disciple flamand, qu'il en fit son aide de prédilection. Sabbatini, quoiqu'il recherchât les beautés de la forme, avait dans l'exécution une promptitude remarquable, et il employa d'autant plus volontiers Calvaert, qu'il trouva également chez lui une grande facilité de pinceau.

Le cardinal Boncompagni avait eu l'occasion, étant à Bologne, sa patrie, d'apprécier le talent de Lorenzo Sabbatini. Lorsqu'il fut élevé au pontificat, sous le nom de Grégoire XIII, il fit venir ce peintre à Rome, avec l'intention de lui confier des travaux importants. Sabbatini proposa à Calvaert de l'accompagner. Notre jeune artiste accepta cette offre. Le séjour de Bologne avait pour lui beaucoup de charme et il ne s'éloignait pas de cette ville sans éprouver un sentiment de regret; mais l'occasion qui se présentait d'aller voir Rome et de poursuivre ses études, qu'il ne regardait pas comme achevées, était trop belle pour qu'il n'en profitât point. Il partit donc avec son maître. Le Sabbatini, aussitôt après son arrivée à Rome, fut chargé par le pape de la direction des travaux du Vatican. Il engagea plusieurs peintres de mérite pour le seconder. Dans toutes ses entreprises, la tâche la plus délicate était réservée à Denis Calvaert qui avait principalement pour mission de préparer, d'après les idées de Sabbatini, des cartons qui devaient servir à diriger le

travail des peintres. Le maître eut l'occasion de reconnaître que, chez son disciple, la loyauté égalait le talent. On sait que les artistes italiens étaient loin d'être animés de sentiments fraternels : jaloux les uns des autres, ils épiaient les occasions de se nuire. Le talent déployé par Denis Calvaert fut remarqué de plusieurs peintres appelés au partage des commandes de la cour pontificale, et notamment de Marco de Faenza, qui avait la direction des peintures d'ornement du Vatican et de celles qu'on désignait sous le nom de *grotesques*, peintures dans lesquelles il excellait. Marco de Faenza fit à Calvaert des offres très-avantageuses pour le décider à quitter Sabbatini et à s'adjoindre à lui; mais notre Flamand repoussa ces avances en prévenant, en même temps, son maître des démarches qui avaient été faites pour le débaucher. Du reste, il ne voulut point continuer longtemps sa participation aux travaux du Vatican. La position d'exécutant subalterne ne le satisfaisait pas; son ambition s'élevait plus haut; il se sentait de force à prendre rang parmi les artistes créateurs. Le but de son voyage à Rome eût été manqué, il le sentait, s'il se fût borné à s'y faire l'interprète des inventions de Sabbatini. Il prit donc congé de celui-ci et se mit à copier les chefs-d'œuvre de la statuaire antique, ainsi que les compositions sublimes de Raphaël. La beauté des dessins qu'il faisait, uniquement pour son instruction, frappa vivement les amateurs et les artistes qui s'efforcèrent de les obtenir; il aurait pu en tirer un grand profit, s'il avait voulu se dessaisir de ces éléments de ses études. Il en céda quelques-uns, vaincu par des sollicitations obstinées; mais le plus grand nombre resta dans son portefeuille, pour aider ses souvenirs et pour servir de base à l'enseignement de ses élèves, s'il lui était donné

de devenir un maître à son tour et d'ouvrir un atelier.

Quand Denis Calvaert crut avoir fait une moisson suffisante de dessins et de croquis, il résolut de retourner à Bologne, ville qu'il préférait à toute autre, en Italie, et que les splendeurs de Rome n'avaient pas pu lui faire oublier. Il alla prendre congé de Sabbatini. Son ancien maître n'essaya pas de le dissuader de retourner dans la cité dont lui-même avait emporté des pensées bien chères et qu'il regrettait peut-être. Seulement il le pria de l'accompagner, avant de partir, chez le cardinal d'Este, grand amateur et connaisseur, qui avait exprimé le désir de le voir, sur le rapport qu'on lui avait fait de son mérite. Sabbatini, c'est Malvasia qui nous donne ces détails dans la *Felsina pittrice*, avait beaucoup vanté au cardinal le talent de son élève; il l'avait dit capable, tant il était savant dessinateur, d'exécuter de mémoire une anatomie complète du corps humain, sans omettre le moindre détail. La possibilité de ce tour de force avait été révoquée en doute par le prélat, et c'est pour justifier son assertion, que Sabbatini voulait conduire Calvaert chez celui-ci. La présentation, à laquelle notre artiste souscrivit volontiers, eut lieu. Le cardinal d'Este acquit la conviction que le mérite du jeune Flamand n'avait pas été surfait. Après s'être assuré que Calvaert avait, en effet, de profondes connaissances techniques, il le pria de dessiner en sa présence un sujet de fantaisie, ajoutant qu'il serait curieux de voir sa manière d'opérer, attendu qu'il maniait aussi le crayon dans ses moments de loisir. Le peintre anversois ne se fit pas prier. D'une main ferme et sûre, il traça le contour d'une Madone avec l'enfant Jésus. Après l'avoir accablé de félicitations et de remerciments, le cardinal lui fit voir sa riche collection de dessins des grands maîtres de

toutes les écoles. Calvaert prouva, en nommant lui-même l'auteur de chaque pièce, qu'il connaissait le style de tous les peintres italiens, anciens ou contemporains. Il ne put réprimer un mouvement de surprise, quand le prélat mit sous ses yeux les dessins de deux figures de l'*École d'Athènes* de Raphaël, dont il avait fait l'acquisition depuis peu. Calvaert, quoi qu'il en coûtât à sa modestie, apprit à l'éminence désenchantée que les dessins en question n'étaient pas de Raphaël, mais de lui-même, et qu'il les avait cédés, quelque temps auparavant, à un marchand, lequel, avec l'adresse particulière à cette race trompeuse, leur avait donné l'apparence de vétusté qui, le mérite de l'œuvre aidant, abusait jusqu'à de grands connaisseurs. Ce fait, attesté par Malvasia, prouve les progrès faits en peu d'années dans l'art du dessin par Calvaert, qui, lors de son arrivée à Bologne, n'était pas même en état d'exécuter les figures de ses paysages.

Sabbatini voulut encore, avant que son élève s'éloignât de Bologne, le présenter au pape qui avait témoigné le désir de le voir, sachant qu'il avait participé avec talent aux travaux du palais pontifical. Calvaert, qui ne sortait guère de son atelier et qui n'avait pas l'habitude des audiences solennelles, était fort intimidé en présence du saint père. Pour le rassurer, Grégoire XIII lui demanda s'il n'avait pas quelque grâce à solliciter, ajoutant qu'il la lui accorderait volontiers. Notre Flamand répondit naïvement : *Non altra che d'essere lasciato andar via* (pas d'autre que de pouvoir partir). Le pape ne recevait pas toujours des requêtes auxquelles il fût aussi facile de faire droit. La simplicité du jeune artiste le fit sourire; il lui donna sa bénédiction et lui dit qu'il était libre de retourner à Bologne, puisque tel était son désir. Calvaert n'en de-

mandait pas davantage; il se retira, satisfait comme s'il avait obtenu un bénéfice et fit joyeusement ses apprêts de départ. Nous avons emprunté aux biographes italiens ces particularités de l'audience pontificale, parce qu'elle est un témoignage de l'estime qu'on faisait du mérite de l'artiste anversois dans la ville qui, malgré la décadence de l'art, comptait encore le plus de peintres habiles.

Voici donc Calvaert de retour à Bologne. Il est encore obligé d'accepter l'hospitalité que lui offrent les Bolognini, et c'est dans leur palais qu'il ouvre une école. Les circonstances lui étaient favorables. Bologne n'avait plus de peintre capable d'imprimer une direction à l'art. Le Fontana s'était fait vieux; Sabbatini, qui aurait été parmi les Bolonais le plus en état d'arrêter le dépérissement de l'école, était fixé à Rome. Calvaert vit affluer chez lui les élèves et les commandes de tableaux. Il avait compris la nécessité de rendre les études plus fortes qu'elles n'étaient généralement de son temps, et d'en revenir aux traditions d'enseignement suivies à Florence et à Rome, quand ces villes avaient leurs plus grands maîtres. L'abandon de ces traditions, l'abus d'une facilité déplorable, l'adoption d'un style maniéré qui avait remplacé l'observation de la nature et le sentiment du beau, ces causes d'une décadence dont les esprits clairvoyants étaient frappés, n'avaient pas échappé à l'artiste flamand qui, chose singulière, allait travailler, en Italie, à la restauration des études classiques. Calvaert organisa son atelier en conséquence. Il y rassembla des plâtres moulés sur l'antique, des gravures, les dessins et les esquisses qu'il avait exécutés à Rome d'après les modèles les plus purs. C'est dans ce milieu propice au développement du goût, qu'il instruisait ses élèves. Malvasia, qui fournit des indications

précises sur l'organisation donnée par le peintre anversois à son école, dit qu'il employait les intervalles des heures de travail à faire à ses disciples des lectures sur la perspective, l'architecture et l'anatomie qu'il connaissait parfaitement. Les jours de fête, il les conduisait dans la campagne, et, tout en se mêlant à leurs jeux, fixait leur attention sur les beautés de la nature dont il leur apprenait à voir les détails qui échappent aux observateurs superficiels. On a loué hautement et avec raison les Carrache, non-seulement pour leurs puissantes facultés et pour leurs œuvres superbes, mais aussi pour les services qu'ils rendirent à l'art de la peinture, en fondant leur *Accademia degl' Incamminati*, où les jeunes gens recevaient une instruction théorique complète. Toutefois, il est juste de reconnaître que cette académie fut formée sur le même plan que l'école de Calvaert, et que celui-ci eut l'honneur de la priorité. Cette remarque faite par respect pour la vérité, nous conviendrons volontiers que l'académie des Carraches s'éleva fort au-dessus de l'atelier du peintre d'Anvers.

A l'époque où Calvaert arriva en Italie, l'ancienne école bolonaise, dont le Francia fut la personnification la plus éminente, avait progressivement décliné. Les envahissements du domaine de la vérité, dans l'art, par la manière, ne rencontraient pas d'obstacles. Parmi les peintres en réputation, les uns imitaient le style lombard, d'autres le style florentin, d'autres le style romain dégénéré. Il n'y avait plus d'unité de principe, plus de direction, plus d'école. Calvaert n'eut pas le pouvoir d'opérer une nouvelle renaissance : la nature ne l'avait pas créé pour remplir un pareil rôle; mais il eut le mérite d'enrayer le mouvement de décadence et de fonder un enseignement là où il n'y avait plus

que des efforts divergents. Nous ne voulons point, par inclination pour un des nôtres, exagérer son mérite; nous n'essayerons pas de le faire prendre pour un homme de génie, quand il ne dépasse pas la mesure du talent; mais il nous est bien permis, à nous ses compatriotes, de le juger aussi favorablement que les étrangers au milieu desquels il a vécu. L'auteur de la *Felsina pittrice* l'a plus loué, comme peintre et comme professeur, que nous n'oserions le faire, dans la crainte qu'on ne nous accusât de subir l'influence de l'amour-propre national. Lanzi ne s'exprime pas en termes moins honorables pour notre artiste, dans ce passage : « Denis Calvaert est né à Anvers et appelé pour cette raison *Dionisio Fiammingo*. Lorsqu'il vint à Bologne, étant encore fort jeune, il montrait du talent pour le paysage; mais, voulant s'appliquer à l'étude de la figure, il fréquenta d'abord l'école de Fontana, puis ensuite celle de Sabbatini, qu'il aida dans l'exécution de ses travaux du Vatican. Ayant quitté ce maître, il resta quelque temps à Rome, occupé à dessiner d'après les peintures de Raphaël. De retour à Bologne, il ouvrit une école dans laquelle il forma jusqu'à cent trente-sept professeurs de peinture, parmi lesquels on en peut citer plusieurs qui excellèrent dans leur art. Calvaert passe généralement pour un des bons peintres de cette époque. A une grande connaissance de la perspective qu'il devait aux leçons de Fontana, il joignait le mérite d'être un dessinateur correct et agréable, tenant de Sabbatini sous ce rapport; de plus, il possédait l'art du coloris qui distingue ses compatriotes, et cette qualité l'a fait considérer par les Bolonais comme le restaurateur de leur école, tombée en décadence pour cette partie de la peinture. » Nous pouvons ajouter à ces témoignages celui de Rosini, qui, dans son histoire de la

peinture, dit ce qui suit de Calvaert : « Après sa séparation d'avec Sabbatini, il revint à Bologne, sa ville de prédilection, et ouvrit une école où, malgré les défauts de caractère qu'on lui a reprochés et qui semblent avoir été réels, il se montra habile dans l'art d'enseigner, en formant des artistes de grand talent, parmi lesquels trois grands maîtres qui ensuite se perfectionnèrent sous les Carraches. »

Voici de quelle manière Calvaert est jugé comme professeur par les annalistes de la peinture italienne. Tous s'accordent à reconnaître la salutaire influence exercée par l'école qu'il ouvrit à Bologne, sur l'art dont il fut le premier à combattre le relâchement. Ce n'est pas une petite gloire pour lui, que des maîtres tels que le Guide, l'Albane et surtout le Dominiquin soient sortis de cette école. Ces trois grands peintres allèrent continuer à l'académie des Carrache les études commencées sous sa direction, cela se conçoit, cela devait être; mais l'honneur d'avoir guidé leurs premiers pas dans la carrière et de leur avoir indiqué la bonne route, ou du moins une route meilleure que celle qui était suivie par le plus grand nombre des artistes de ce temps, n'en appartient pas moins à Calvaert. Malvasia nous apprend que le Guide se montrait reconnaissant des leçons qu'il avait reçues de son premier maître et disait qu'il leur devait en grande partie son talent. Quant au Dominiquin, il avait conservé, à ce qu'il paraît, un souvenir moins agréable du temps qu'il avait passé dans l'atelier de l'artiste anversois. Les défauts de caractère de celui-ci, auxquels Rosini fait allusion, étaient l'emportement, la violence. Malvasia, qui le connaissait bien et le jugeait sans prévention, nous l'apprend dans des termes qui atténuent, il faut en convenir, des torts que

certains écrivains ont pris trop au sérieux. « Calvart, dit-il, ne fut pas moins admirable comme professeur que comme peintre. Son zèle pour instruire les élèves dans toutes les parties de son art est au-dessus de tout éloge. Il n'épargnait ni soins ni démarches, pour leur procurer les meilleurs modèles. Cet homme, si remarquable par sa franchise et sa droiture, n'était cependant point parfait; deux défauts ternissaient tant de belles qualités. Il était d'un emportement extrême et très-avare. Quelquefois, il se laissait égarer par la colère jusqu'à frapper ses élèves; mais l'accès passé, il se repentait de ce qu'il avait fait, et leur demandait pardon les larmes aux yeux. » On assure que le Dominiquin quitta l'école de Calvaert parce que celui-ci l'avait vivement rudoyé en corrigeant un de ses ouvrages. Calvaert avait tort, sans doute, d'en user de la sorte; mais comme nous nous occupons bien plus ici de l'artiste que de l'homme, nous ne nous appesantirons pas davantage sur ces particularités de la vie privée. Après tout, si Calvaert battait ses disciples, c'était pour leur faire faire des progrès plus rapides. Il leur témoignait à sa manière l'intérêt qu'il leur portait. S'il savait trop peu réprimer ses mouvements de colère, il était bon homme au fond, puisqu'il allait supplier, en pleurant, ceux qu'il avait frappés, d'excuser sa vivacité. Les biographes italiens rapportent un second exemple de l'emportement de notre artiste, qui nous semble pouvoir être interprété dans un sens favorable à son caractère. Un de ses confrères, Federico Zuccaro, déployait un luxe qui contrastait avec sa simplicité et affectait vis-à-vis de lui des airs de grandeur dont sa patience se fût lassée, s'il avait été patient. Un jour que Zuccaro s'était montré plus insolent que de coutume, Calvaert lui porta un défi. D'après ce que les biographes

ont dit de son humeur irascible, on suppose que c'est d'un duel qu'il s'agit, et l'on est presque tenté de le trouver modéré, dans un pays où l'on n'employait pas toujours une arme loyale pour se débarrasser d'un ennemi. Le duel proposé par le peintre flamand à son antagoniste est tout pacifique. Il lui propose d'exécuter, en concurrence, un tableau sans esquisse préalable, d'improviser le pinceau à la main, en ajoutant que celui qui aura vaincu l'autre, aura le droit d'être fier, bien plus que du luxe de ses habits ou du nombre de ses domestiques. Zuccaro n'accepta pas le défi; il protesta n'avoir pas eu l'intention d'offenser Calvaert, et celui-ci s'empressa d'aller au-devant d'une réconciliation. La provocation imputée à Calvaert comme un trait de violence, est, au contraire, une marque de modération. Les artistes italiens que l'intérêt ou l'amour-propre avait faits rivaux, se traitaient avec moins de courtoisie et surtout avec moins de franchise. L'histoire de la peinture monumentale est pleine de leurs violences et de leurs perfidies.

Nous avons considéré d'abord Denis Calvaert comme fondateur d'école, parce que c'est, selon nous, son plus grand titre de gloire. Nous allons maintenant parler de lui comme peintre et examiner ses travaux. Le caractère flamand du talent de Calvaert s'était presque complétement effacé, il faut le dire, par l'effet d'un contact prolongé avec les maîtres du Midi. Il est Italien par le dessin et par le goût de la composition. Toutefois, un lien le rattache à l'école nationale : c'est le coloris. Nous rappellerons encore le passage de Lanzi, où il est dit qu'il possédait l'art du coloris par lequel se distinguent ses compatriotes, et que les Bolonais le qualifient le restaurateur de leur école, pour avoir rendu à cette partie essentielle de la

peinture une valeur qu'elle avait perdue chez eux. Calvaert était, ainsi qu'on l'a vu, un dessinateur savant et habile. Ses compositions n'avaient pas la simplicité, la pureté de style qui font le charme et la gloire des œuvres des anciens maîtres; mais elles étaient remarquables par l'entente des dispositions techniques, par la chaleur et le mouvement. Ses qualités étaient celles des meilleurs peintres de la décadence. Il réussissait également bien dans la fresque et dans la peinture à l'huile, dans les grandes compositions et dans les petits sujets. Malvasia signale cette faculté qu'il avait d'approprier son exécution à l'importance et à la nature de ses travaux : « On voit à Rome, dit l'écrivain bolonais, dans la vigne Ludovisi une *Passion* de N. S. exprimée par Calvaert avec le sentiment le plus vif; le *Mariage de sainte Catherine* que possèdent les seigneurs Ginetti est un tableau charmant, fin et gracieux, fait dans une manière qui rappelle celle de Sabbatini. Dans les tableaux d'autel, le style du peintre flamand devenait large et puissant, semblable à celui des plus grands maîtres de l'époque. » En citant, parmi les ouvrages de Calvaert, l'*Archange saint Michel* qui se trouvait dans l'église San Petronio, Malvasia ajoute qu'il était admiré du Guide. Le même auteur affirme que le Guerchin, lorsqu'il travaillait à son célèbre tableau de saint Paul, allait dans l'église de la Madonna delle Grazie, s'inspirer de la composition de l'artiste anversois représentant *les Ames du purgatoire.* Lanzi, qui fait mention de cette production de Calvaert comme étant au premier rang parmi les morceaux dont se compose son œuvre, dit que les meilleurs peintres de l'école des Carrache en ont profité, ainsi que de plusieurs autres tableaux du même artiste.

Avant que les Carrache fussent en possession de leur

grande et légitime renommée, Calvaert était le peintre le plus accrédité de Bologne. C'est à lui que les églises s'adressaient de préférence pour leurs tableaux d'autel; c'est à son pinceau que recouraient les seigneurs pour orner leurs palais. Aussi ses œuvres sont-elles nombreuses dans les demeures des anciennes familles, aussi bien que dans les édifices religieux. Et ce n'est pas seulement à Bologne qu'on trouve des productions capitales de notre artiste, mais encore dans beaucoup d'autres villes de l'Italie, car la réputation du peintre flamand s'était étendue au loin. Outre les compositions importantes dont on peut dresser l'inventaire d'après les histoires de l'art et les anciennes descriptions de villes, Calvaert a fait une quantité presque innombrable de petits sujets de dévotion dont il serait difficile aujourd'hui de retrouver la trace. Il faut bien le dire, et ce n'est pas à la louange de notre artiste, il spécula sur le crédit que lui avaient valu ses beaux ouvrages, en établissant, en quelque sorte, une fabrique où venaient se fournir de pieux consommateurs. Lanzi dit qu'on voit dans une foule de collections particulières de petits tableaux de Calvaert, peints sur cuivre pour la plupart, et représentant des faits évangéliques, lesquels plaisent par la variété et l'esprit des figures, ainsi que par le charme du coloris. Les commandes de ces sortes de tableaux étaient très-fréquentes à Bologne. Il était d'usage que les jeunes filles qui prenaient le voile, emportassent au couvent une peinture destinée à orner leur cellule. Suivant Rosini, c'était le plus souvent une annonciation, une nativité, une adoration des rois ou un mariage de sainte Catherine, qui fournissaient les sujets de ces dévotes images. On ne s'adressait pas à d'autre peintre que Calvaert pour les obtenir. Dans l'impossibilité de fournir lui-même aux de-

mandes de chaque jour, il employait ses meilleurs élèves à faire des copies d'une série de modèles déposés dans son atelier, qu'il signait après les avoir retouchées. L'Albane et le Guide en ont fait un grand nombre. Ce n'est donc pas de nos jours seulement, qu'on a vu des artistes exploiter leur nom comme une marchandise et signer des œuvres de fabrique à l'exécution desquelles ils n'avaient pris que la moindre part. Nous reprochons bien moins à Calvaert ses violences à l'égard de ses élèves, que cette spéculation indigne d'un maître. Les commandes de grands travaux ne lui manquaient pas; il était riche; on ne peut donc pas invoquer d'excuse en sa faveur.

Denis Calvaert fut étroitement lié avec Paul de Praun, pendant le long séjour que fit à Bologne ce célèbre amateur dont nous ne pouvons nous dispenser de dire quelques mots. Né à Nuremberg en 1548, Paul de Praun reçut une éducation libérale qui seconda son penchant naturel pour les beaux-arts. A ce penchant se joignit un goût prononcé pour les voyages. Pendant quarante ans il parcourut l'Allemagne et l'Italie, dans le but de réunir des collections de tableaux, de dessins, d'estampes, d'objets de sculpture, de pierres gravées et de médailles. Une partie de ces collections était à Nuremberg; une autre était à Bologne, où il avait établi son quartier général pour l'Italie et où il résida longtemps. Cette ville lui plaisait, et souvent il forma le projet de retourner dans son pays, sans parvenir à rompre les habitudes et surtout les relations qui l'y tenaient attaché. Le savant antiquaire De Murr, qui a publié une *Description du cabinet de M. Paul de Praun*, dit de cet amateur que : « Son goût pour les bonnes pièces de peinture, sculpture et gravure était fortifié par le commerce des artistes du premier ordre, comme Jean

de Bologne, Calvart, le Guide, Lanfranc et les Carrache. Ces artistes, qui avaient contracté une étroite amitié avec lui, se firent un plaisir de satisfaire à ses vues et à ses recherches. » L'empereur Rodolphe II, sachant combien de précieux tableaux il possédait, lui fit écrire pour le prier de lui en céder quelques-uns. La lettre qui fut adressée à de Praun pour entamer cette négociation, prouve que la collection impériale n'était pas riche alors en œuvres des écoles d'Italie, car Rodolphe le prie « de lui remettre ce qu'il a de Michel-Ange, de Raphaël d'Urbain, du Parmesan et du Corrége, desquels peintres il n'a encore rien de considérable. » Le secrétaire qui écrit au patricien de Nuremberg, de la part de l'Empereur, dit que : « Sa Majesté serait intentionnée de lui céder, en échange de ses tableaux, des pierres rares et précieuses, comme, par exemple, des jaspes ou des diamans roses dont il ne pourrait qu'être très-satisfait. » Les tableaux de Paul de Praun étaient ses vrais joyaux ; il les estimait bien plus que les pierres précieuses dont on avait supposé à tort que l'offre le tenterait. Il répondit à Rodolphe II qu'il lui était impossible de conclure le marché au sujet duquel il lui avait fait écrire et qu'aucun prix ne le déciderait à se séparer de ses chères peintures. Comme on ne voit pas communément un simple particulier accueillir par un refus une sollicitation impériale, le trait mérite d'être noté.

Cependant Paul de Praun avait pris la résolution de quitter Bologne et l'Italie, et de retourner dans sa ville natale où il voulait passer ses derniers jours. Pour s'obliger à ne plus reculer devant l'exécution de ce projet, il avait fait partir d'avance toutes ses collections pour Nuremberg. Il allait se mettre lui-même en route, quand il ressentit subitement les atteintes d'une maladie à laquelle il

succomba au bout de peu de jours. Sa dernière pensée fut pour ses trésors d'art. Il les légua à sa famille en fidéicommis, avec la condition de les conserver en entier à Nuremberg. Nous avons dit que Denis Calvaert était étroitement lié avec le riche amateur nurembergeois. La preuve de cette intimité se trouve dans une note tracée par de Murr la première fois que le nom de notre artiste se présente sous sa plume, en rédigeant le catalogue du cabinet de de Praun : « (Calvaert), peintre flamand et ami de monsieur de Praun, établi à Bologne et créateur d'une école : c'est par cette raison que je l'ai mis entre les peintres lombards. Il serait difficile de rencontrer une plus ample collection de tableaux de ce maître que celle de ce cabinet. » Chose étrange, aucun des biographes ou des historiens de la peinture qui ont écrit sur Calvaert, n'a fait mention de cette partie importante de son œuvre, composée de morceaux variés, intéressants et d'autant meilleurs, qu'ils étaient faits pour un amateur distingué, lequel, pour nous servir des expressions de de Murr, « n'avait que l'art en vue et non l'artiste, comme plusieurs qui ne songent qu'au nom de l'artiste et non à l'art. » En voici la liste :

Tableaux. — 1° *La Conversion de saint Paul*, datée de 1614. — 2° *Minerve*, datée de 1610. — 3° Figure allégorique de la *Symétrie*, sur toile. — 4° *Saint Michel*, figure copiée de l'original du Parmesan qui se trouve dans l'église des religieuses de Sainte-Marguerite, à Bologne. — 5° Portrait de Denis Calvaert, par lui-même. — 6° *La Vierge avec l'enfant Jésus, saint Joseph, sainte Anne et saint Jean Baptiste*, copie d'après Raphaël. — 7° *Sémélé et Jupiter*, esquisse d'une fresque exécutée dans la villa des seigneurs Bolognini. — 8° *Vénus*. — 9° *Le baptême de Jésus-Christ par saint Jean*. — 10° *Sainte Cécile*. — 11° *Noli me tan-*

gere. — 12° *Le jugement de Pâris*, daté de 1610. — 13° *Le mariage de sainte Catherine*, daté de 1613 et peint, selon de Murr, dans le goût de J. Van Achen. — 14° *La nativité de Jésus-Christ.* — 15° *Jupiter et Danaé*, daté de 1613. — 16° *Bacchus jouant de la flûte*, copie d'après le Titien.—17° Ce curieux tableau mérite d'être remarqué tout particulièrement. Nous transcrivons textuellement la note du catalogue : « Le portrait de Madeleine Delpino de Bologne, æt. 93, servante de M. Paul de Praun, fondateur de ce cabinet, grande au naturel, demi-figure. » N'est-il pas touchant de voir le riche patricien de Nuremberg faire exécuter le portrait d'une vieille servante, pour récompenser de loyaux services, et un grand artiste prêter le concours de son talent pour acquitter une telle dette? — 18° Portrait d'une dame italienne sous la figure allégorique du *Goût*. Un des tableaux de Paul de Praun, signalé par de Murr comme le plus précieux, était la *Nativité* du peintre anversois Jean Van Hemessen. Ce triptyque, dont « la peinture était comme de l'émail et qui était aussi frais que s'il sortait de dessus le chevalet, » se trouvait dans une caisse sur le couvercle de laquelle Calvaert avait peint un *Saint Georges* en camaïeu. Ce n'est pas pour l'amateur nurembergeois qu'il avait exécuté cette peinture, car elle porte la date de 1589, et, d'après une note du catalogue de de Murr, c'est seulement en 1595 que de Praun acheta le tableau de Van Hemessen d'un certain Levinio, maître de langue française à Bologne.

Dessins. — La collection de dessins de Paul de Praun n'était pas moins précieuse que son cabinet de tableaux. Elle s'était accrue, pendant le séjour du possesseur à Bologne, d'une partie des originaux recueillis par Vasari et que l'héritier de ce maître avait rapportés de Rome.

Dans cette collection se trouvaient trois dessins de Calvaert, savoir : « 1° *Noli me tangere*, dessin au crayon reproduisant la composition du tableau appartenant à M. De Praun ; 2° un dessin d'après la figure allégorique de la *Symétrie*, dont le même amateur possédait la peinture; 3° l'*Ascension de Notre-Seigneur*, dessin lavé au bistre, signé *Dionisio Calvaert d'Anversa*. » Au dos de ce dessin, dit le rédacteur du catalogue, est une main très-bien dessinée au crayon, dans le goût de la fameuse main de Michel-Ange. Une nouvelle note ajoutée par de Murr à la mention qu'il fait de Calvaert, dans la division des dessins, confirme ce qui est dit dans la première, relativement aux relations de notre artiste et de M. de Praun : « Il (Calvaert) mourut, en 1619, riche plus que 50,000 livres de Venise. Il était ami intime de M. de Praun. »

Nous avons dit que M. de Praun avait légué ses collections à sa famille, à la condition de les conserver dans leur entier à Nuremberg. Cependant l'exemplaire du catalogue descriptif de de Murr, acquis, en 1812, à la vente de ce savant antiquaire, porte cette note écrite de sa main : « Ce cabinet fut vendu, en 1801, à M. Frauenholz pour la somme de 37,700 florins. » Van Hulthem traça sur le feuillet de garde du curieux exemplaire quelques lignes relatives à la collection, et dit en terminant : « Comment les héritiers ont-ils pu la vendre en 1801? est-elle dispersée ou existe-t-elle encore en entier? C'est ce que jusqu'à présent je n'ai pu apprendre. » L'auteur de cette notice n'a pas été plus heureux. Il a visité Nuremberg où la collection dont il s'agit n'existe certainement plus. A-t-elle été acquise pour être transportée à l'étranger ? On serait tenté de le croire, car aucun des tableaux dont elle se composait ne se trouve dans des musées de l'Allemagne. Nous

le regrettons fort en ce qui concerne l'objet dont nous nous occupons, à cause de l'impossibilité où nous sommes de ressaisir la trace d'un nombre considérable d'œuvres intéressantes du peintre anversois.

Vers la fin de sa carrière, Denis Calvaert cessa d'exercer sur la direction de l'école bolonaise l'influence qu'il avait longtemps conservée, mais dont les Carrache devaient s'emparer. La gloire de notre artiste n'en souffre pas. Il rendit à la peinture les services qu'il était en son pouvoir de lui rendre; il remplit sa mission. Toutefois si d'autres mains, plus puissantes que la sienne, imprimèrent à l'art le mouvement d'impulsion auquel l'école lombarde allait devoir une splendeur qu'elle n'avait pas connue jusqu'alors, il continua d'être en grande estime parmi les peintres avec lesquels on l'a représenté à tort comme étant en rivalité, car il reçut le titre de juge et censeur de l'Académie des Carrache, titre qu'il conserva jusqu'à sa mort.

Les biographes italiens ont rapporté un trait d'avarice de Calvaert qui ferait peu d'honneur à son caractère, mais qui serait encore moins à l'avantage de sa femme et d'un prélat qui aida celle-ci à s'emparer d'une somme cachée par le vieillard. Nous jugeons inutile de rapporter cette anecdote. A-t-elle un fond de vérité? personne ne peut le dire. On a calomnié tant de pauvres artistes qui n'étaient coupables que de leur mérite et de leur célébrité! C'est du peintre, d'ailleurs, et non de l'homme que nous nous occupons. Les ouvrages de celui-là nous permettent de l'apprécier en connaissance de cause, tandis que celui-ci ne peut plus répondre à des inculpations fondées peut-être sur l'erreur ou sur la mauvaise foi. Denis Calvaert mourut à Bologne le 16 avril 1619. Ses funé-

railles eurent lieu en grande pompe à l'église des Servites; tout ce qu'il y avait à Bologne d'artistes et d'amateurs des beaux-arts y assista; Louis Carrache s'y rendit à la tête de l'Académie *degl' Incamminati*. Malvasia cite plusieurs pièces de vers faites en son honneur par des poëtes du temps et transcrit l'inscription suivante que fit placer, sur un des piliers de l'église voisin de son tombeau, le comte Fantuzzi, admirateur de son talent :

D. O. M.
DIONYSIO CALVART
CIVI ANTVERPIENSI
PICTORI CELEBERRIMO
CUJUS PRÆSTANTIA IN TERRIS
ET PROBITAS VITÆ IN COELO
EUM ETERNANT.
OBIIT DIE XVI
KALEND. APRIL.
ANNO MDCXIX

Cette inscription fut, comme nous l'apprend l'auteur des *Memorie originale italiane risguardanti le belle arti*, retrouvée, en 1832, par les soins du marquis Bolognini-Amorini, premier président de l'Académie des beaux-arts de Bologne, et descendant du protecteur de Calvaert, qui la fit surmonter du portrait du peintre flamand. Deux siècles n'avaient ni effacé le souvenir des services rendus par notre artiste à l'école de Bologne, ni l'estime dont son talent était l'objet. En 1832 parut, à Bologne, un écrit intitulé : *Memorie della vita del pittore Dionisio Calvart*. Cet écrit reproduit les particularités sur la vie et les tra-

vaux du célèbre artiste publiées par les auteurs des anciennes histoires de l'art italien, et il contient une liste de ses œuvres plus complète que celles qui avaient paru jusqu'alors, bien qu'on n'y trouve mentionnés, cependant, ni les tableaux du maître qui existent dans quelques musées du Nord, ni ceux qui faisaient jadis partie de la collection de Praun et dont nous avons donné plus haut l'indication. Quelques fragments de cette monographie ont été traduits et publiés par M. l'abbé De Haern, dans une notice qu'il a communiquée au *Messager des sciences historiques de Gand*.

Les *Memorie originale risguardanti le belle arti* renferment deux documents relatifs à Calvaert. Le premier est un contrat intervenu entre l'artiste et le seigneur Marcantonio de Seccanedari pour l'exécution d'un tableau. On y voit que Calvaert s'engage à livrer son œuvre terminée dans l'espace de deux ans et demi et que le seigneur de Seccanedari lui payera une somme de sept cents livres bolonaises; mais il est fait cette réserve que si la mort ou une autre cause légitime s'opposait à ce que Calvaert achevât le tableau dans le délai spécifié, celui qui le lui commande aurait le droit de le faire terminer par un autre excellent peintre, aux frais du maître flamand ou de ses héritiers. La seconde pièce contenue dans les *Memorie* est le testament de Calvaert. Le testateur institue des neveux d'Anvers du nom de Van Os héritiers de sa fortune et fait différents legs à des corporations religieuses de Bologne, à charge de dire des messes pour le repos de son âme. Il ne laisse rien à sa femme, dont il n'avait pas eu d'enfants et qui paraît ne pas lui avoir donné grand sujet de satisfaction. Que devient l'assertion des biographes qui ont prétendu que cette veuve, facilement conso-

lable, avait pris pour second mari un jeune dissipateur qui avait mangé en peu de temps la fortune péniblement amassée par Calvaert? Ces détails, disons-le encore, ne nous intéressent que très-médiocrement.

Il ne nous reste plus qu'à donner la liste des œuvres de Calvaert conservées soit dans les musées publics, soit dans les églises, soit dans les collections privées, qui, en vertu des lois consacrant le principe de la substitution pour la propriété héréditaire, ne peuvent pas être dispersées.

Bologne. Église Saint-Dominique : une *Annonciation* dont le dessin se trouve, suivant Malvasia, dans la collection ducale, à Florence. — Église de la Trinité : *Les Pèlerins d'Emmaüs.* — Église San Petronio : *L'Archange Michel* que Malvasia dit *tant loué* du Guide. — Église de la Madonna delle Grazie : *Les Ames du purgatoire.*—Chapelle de San Gregorio : superbe tableau d'autel représentant *saint Grégoire montrant à un hérétique le corporal miraculeusement ensanglanté.* — Église des Servites : *Réunion de tous les saints au paradis;* un *saint Onufre.* — Église des sœurs de la Trinité : *Moïse près du buisson ardent.* —Église Saint-Joseph : une *sainte Famille* où saint Jean présente une pomme à l'enfant Jésus qui est sur les genoux de la Vierge entourée de saint Joseph, sainte Anne, saint Roch et saint Sébastien. — Église Sainte-Lucie : une *Immaculée conception,* l'un des premiers ouvrages de Calvaert, peint à l'époque où il était encore élève de Sabbatini. — Église Saint-Michel in Bosco : 1° *saint Pierre remettant les clefs au pape saint Clément;* 2° *Jésus-Christ guérissant des infirmes.* — Église Sainte-Marie-Madeleine : au maître-autel, un *Noli me tangere* et dans la sacristie, *La sainte Vierge apparaissant à saint*

Luc et à sainte Apolline. — Église Saint-Jean-Baptiste : *Annonciation*, signée et datée de 1607. — Pinacothèque : *L'Apparition de Jésus-Christ à la Madeleine; la Flagellation du Christ à la colonne.* — Palais Bolognini, à Ferneto : dans la chapelle, un *Christ descendu de la croix*, fresque tout à fait capitale; dans des salles du palais : *Vulcain préparant les filets avec lesquels il doit prendre Mars et Vénus; l'Apparition de Jupiter à Sémélé.* Ces peintures sont les plus importantes et les plus remarquables qu'ait faites Calvaert, qui, travaillant pour la famille généreuse qui l'avait si noblement accueilli et protégé au début de sa carrière, voulut employer tout son talent à acquitter une dette de reconnaissance. —Palais Ranuzzi : *La Vierge apparaissant à deux ermites; la chute de saint Paul.* — Galerie Mareschalchi : *Présentation au temple; David apaisant Saül par les sons de sa harpe.* — Galerie Herculani : une *Vénus.*

Rome, villa Ludovisi : une *Passion.* — Galerie Colonna : une *Madeleine.*

Florence, musée des Offices : *L'Assomption de la Vierge.*

Reggio, église Saint-Prosper : *La Vierge, assise sur un trône*, présente l'enfant Jésus à sainte Apolline, qui l'adore à genoux pendant que des anges font un concert. Admirable peinture louée par tous les artistes, dit Malvasia.

Plaisance, église paroissiale de Castellarquato Piacentino : *Martyre de saint Laurent*, signé : *Dionisio Calvaert de Antversa* 1853. « Les figures principales de cette admirable peinture, dit Zani dans son *Enciclopedia delle belle arti*, ne sont qu'au nombre de quatre, mais parfaitement groupées. L'expression du saint, qui est sublime, fait voir qu'il se réjouit de souffrir pour son Dieu. »

Parme, galerie Ducale : *Transfiguration de Jésus-Christ.*

Mantoue, église Sainte-Agnès : *Martyre de sainte Agnès.*

Turin, galerie Royale : *sainte Marie-Madeleine portée au ciel par quatre anges*, tableau cité par le marquis R. d'Azeglio, dans la description qui accompagne la gravure de ce tableau, comme une des œuvres capitales du maître et comme l'une des plus précieuses de la galerie.

Vienne, galerie du Belvédère : Un portrait d'homme.

Dresde, au musée : Copie de la *sainte Cécile* de Raphaël dont l'original est à la Pinacothèque de Bologne. Suivant une note du catalogue, cette copie fut « achetée par P. Guarienti de la casa Ranuzzi à Bologne, comme une excellente copie de Dionysio Fiammingo, ainsi que les Italiens appelent Calvaert, et payée, avec le saint François de Guercino et une Carita Romana de Pasinelli, 1,650 ducats d'or. »

Saint-Pétersbourg, galerie de l'Ermitage : *La Visitation.* « Beau tableau (note du catalogue) de D. Calvart que sa naissance semble associer aux peintres flamands, mais qui, comme un des restaurateurs de l'école bolonaise, doit être compté parmi ceux de l'Italie. »

Lisbonne. — Il est dit, dans l'*Abecedario pittorico* (édit. de Guarienti), que « l'on conserve dans la célèbre collection de Villanova, à Lisbonne, un tableau de ce grand maître (Calvaert) représentant *Jésus-Christ au mont Thabor*, fait à l'imitation de la fameuse composition de Raphaël. »

Angleterre. — Dans la collection d'Alton Tower, au comte de Schrewsbury : *la Vierge présentant l'enfant Jésus à saint François.* Dans la collection de Burleighouse, au marquis d'Exeter : *Annonciation*, suivant M. Waagen, peinture d'un ton chaud et d'un bel émail, avec la signature du peintre.

Caen, au musée de la ville, un *saint Sébastien* dont la désignation est suivie, dans le catalogue, de la note que voici : « Ce tableau était, avant la révolution, dans une chapelle de l'église Saint-Pierre. Il y a un bras de femme qui fait saillie d'une manière merveilleuse. »

Plusieurs des compositions de Denis Calvaert ont été gravées. Voici l'indication de celles qui nous sont connues : 1° *Jacob abreuvant les troupeaux de Rachel*, *Dion. Calvart inv. in Bononia pinxit*, 1581, grav. par Aug. Carrache ; — 2° *Jésus prosterné sur la montagne des Oliviers*, *Dion. Calvart inv. Bologn.*, 1614, *D. Kruger sculp.* ; — 3° *Sainte Agnès de Monte-Palitiano agenouillée;* la Vierge avec l'enfant Jésus lui apparaît dans les nues, *Dionis. Calvart inv. Raph. Sadeler fecit;* — 4° *Sainte famille,* où la Vierge, assise sur un trône et tenant l'enfant Jésus debout à ses côtés, est couronnée de fleurs par un ange, *Dionis. Calvaert inven. Hieronymus Wierix fecit;* — 5° *Sainte Famille*, où sainte Catherine baisse le pied de l'enfant Jésus, *Dionisius Calvart inventor. Hieron. Wierix sculp.;* — 6° *le Mariage de sainte Catherine,* grav. par Francisco Curti ; — 7° *Jésus-Christ lié à un pilier,* grav. par J. Matham ; — 8° *Jésus au mont des Oliviers,* grav. par M. Sadeler ; — 9° l'*Ascension de Jésus-Christ*, grav. par Prestel ; — 10° *saint Pierre martyr*, grav. par P. De Jode ; — 11° *l'Enlèvement des Sabines*, grav. par G. Sadeler.

On trouve le portrait de Denis Calvaert, gravé en petit, dans la *Felsina pittrice,* de Malvasia, et dans l'*Abrégé de la vie des peintres*, de d'Argenville.

GÉRARD EDELINCK.

La date de la naissance de Gérard Edelinck a été souvent indiquée d'une manière inexacte par les biographes. Ce serait 1627 suivant les uns, 1641 selon d'autres. Il en est qui, mieux renseignés, ont donné le millésime de 1640. C'est, en effet, à la fin de cette année que le célèbre artiste est né à Anvers, ainsi que le constate l'inscription de son acte de baptême dans les registres de l'église Saint-Jacques, à la date du 20 octobre. Gérard était fils de Bernard Edelinck et d'Anne de Winter. A l'âge de douze ans, (1652) il entra, comme élève, dans l'atelier du graveur Gaspard Huberti ou Huybrechts. Après un apprentissage de onze années (1663), il était reçu maître dans la corporation de Saint-Luc. Ces renseignements ont été recueillis par M. L. De Burbure dans les actes originaux; ils doivent inspirer toute confiance. Il y a donc lieu de considérer comme mal fondée l'opinion, précédemment accréditée, que Gérard Edelinck fut destiné par sa famille à la profession d'avocat, et qu'il eut à lutter contre la volonté paternelle, pour obtenir l'autorisation de suivre le penchant

qui l'entraînait vers la carrière des arts. Si l'on avait voulu faire de lui un jurisconsulte, on ne l'aurait pas mis, dès l'âge de douze ans, en apprentissage chez un graveur.

Un point plus difficile à éclaircir se présente. Il existe à l'école des beaux-arts de Paris des mémoires manuscrits sur la vie et les ouvrages des membres de l'ancienne Académie de peinture et de sculpture. Ces mémoires, qui ont été publiés pour la première fois il y a quelques années (1854), ont été rédigés par des écrivains contemporains des artistes dont ils renferment les notices biographiques, d'après des renseignements fournis par les familles de ces derniers. L'auteur du mémoire sur Edelinck, qui déclare se conformer aux notes dont il a reçu la communication, et qui donne très-exactement, d'ailleurs, la date de la naissance du graveur anversois, dit que Gérard Edelinck fut d'abord placé par son père sous la direction d'un peintre, et que l'assiduité avec laquelle il copiait les plus belles estampes de l'école flamande ayant fait connaître sa véritable vocation, il fut confié aux soins de Corneille Galle, le jeune. S'il faut en croire l'auteur du mémoire, Gérard fit des progrès si rapides, en mettant à profit ce qui l'avait frappé dans les estampes de Visscher, Bolswert et autres, que Galle sentit son impuissance à conduire jusqu'à son développement complet un talent de tant d'avenir. Un jour donc, le maître, croyant remplir un devoir de probité, prit la résolution d'abréger un apprentissage désormais inutile, et de reconduire chez son père le disciple dont le seul défaut était une aptitude trop prononcée. Bernard Edelinck, en voyant Galle lui ramener son fils, crut que celui-ci avait donné quelque grave sujet de plainte. L'artiste se hâta de le rassurer, en lui expliquant que Gérard avait autant de zèle que de talent : « Je n'ai

plus rien à lui montrer, ajouta-t-il; il grave à présent mieux que moi. Si je le gardais encore, je lui ferais perdre son temps. Je vous le rends donc. »

Ces détails circonstanciés ont-ils été inventés par l'auteur du mémoire auquel nous les empruntons? On a peine à le croire. Il y a tout lieu de supposer qu'Edelinck étudia sous la direction d'un peintre, en même temps qu'il apprenait le maniement du burin de Gaspard Huybrechts, chez lequel il est incontestable qu'il fit son apprentissage. Il s'est montré trop grand dessinateur, pour qu'on puisse admettre qu'il n'ait eu des leçons que de ce graveur dont les estampes accusent une absence complète du sentiment et de la science de la forme. Un motif semblable nous porte à penser que Gérard quitta l'atelier d'Huybrechts pour entrer dans celui de Galle, le jeune. Ce dernier n'était pas, il s'en faut de beaucoup, un graveur de premier ordre; mais l'enseignement qu'il avait reçu de son père n'avait pas été tout à fait stérile, ainsi qu'on en peut juger par les portraits qui forment la meilleure partie de son œuvre, et notamment par celui d'Octavius Piccolomini. Il n'y aurait rien de surprenant à ce que Gérard Edelinck eût étudié sous sa direction la pratique du burin, qu'il connaissait bien, tandis qu'Huybrechts, obscur fabricant d'images de dévotion, n'était capable que de porter atteinte à ses heureuses facultés naturelles, en lui faisant contracter de mauvaises habitudes dont il lui aurait été difficile de se débarrasser par la suite, et dont ses premiers travaux ne présentent pas de trace. Il n'existe heureusement aucune analogie entre la gravure d'Edelinck et celle de Gaspard Huybrechts; l'impossibilité de son séjour près de ce maître inhabile, pendant une période de onze années, est démontrée par le caractère même de son talent. On

est, au contraire, fondé à rattacher ce talent aux principes dont Galle le jeune a fait l'application dans ses ouvrages, et qui tenaient encore de la grande école des maîtres formés par Rubens. Nous ne récusons pas le témoignage fourni par les registres de la corporation de saint Luc; mais nous osons affirmer qu'il est incomplet. Gérard Edelinck entra d'abord chez Gaspard Huybrechts, puis il passa sous la direction de Corneille Galle. La comparaison des estampes de notre artiste avec celles des deux graveurs que lui donnent pour maîtres des versions différentes, mais facilement conciliables, est, pour former notre opinion, une preuve qui n'a pas besoin de la confirmation des documents officiels.

Lacombe a dit dans son dictionnaire des beaux-arts que la réputation qu'Edelinck s'était acquise par ses ouvrages l'avait fait désirer en France, et que « Louis XIV, cet auguste protecteur du mérite, attira par ses bienfaits le célèbre artiste. » Cette énonciation d'un fait qui n'est pas conforme à la vérité, a induit en erreur plusieurs biographes sur les circonstances qui ont motivé l'expatriation de Gérard Edelinck. Notre Anversois n'était pas célèbre lorsqu'il vint en France; Louis XIV ne l'a pas attiré par ses bienfaits. C'est un lieu commun qui se rencontre dans les notices de tous ceux de nos Flamands qui sont allés à Paris, vers la fin du XVIIme siècle, chercher la fortune que les hommes de talent ne manquaient pas d'y trouver. Par suite des événements politiques, la vie s'était retirée de nos provinces, tandis qu'un grand mouvement se faisait en France, dans la sphère des arts, sous un règne qui a bien justifié la prétention d'être grand en toutes choses.

Edelinck quitta donc Anvers, pour se rendre dans la

ville qui offrait le plus de ressources à son talent et le plus d'aliments à son activité. Mariette nous apprend, dans ses annotations de l'*Abecedario*, que Jean Edelinck, frère de Gérard et graveur comme lui, l'avait précédé à Paris. Il cite, à ce propos, un fait qu'il affirme tenir d'un certain M. Chaufourier, gendre d'Edelinck. Le jour de son arrivée à Paris, notre Anversois alla voir son frère, et, tout en l'entretenant de ses projets, de ses espérances, lui demanda de quels travaux il était lui-même occupé. Jean lui fit voir un portrait du médecin hollandais Renier de Graef qu'il venait d'entreprendre d'après un dessin d'H. Watelé. Gérard dit à son frère d'aller préparer le souper, car le voyage l'avait mis en appétit, et que pendant ce temps-là il travaillerait à sa planche. Jean Edelinck avait un vrai ménage d'artiste. Ne pouvant se permettre le luxe d'un domestique, il se servait lui-même. Il alla aux provisions et se mit en devoir de préparer un repas d'une recherche inusitée chez lui, pour fêter l'arrivée de son frère. Pendant son absence, Gérard grava entièrement la tête du médecin hollandais. Dans un autre endroit, Mariette rapporte la même particularité avec quelques variantes : « M. Edelinck le fils et M. Wleughels, dit-il, conviennent que M. Edelinck, arrivant à Paris, trouva son frère occupé à graver des têtes dans une planche, et que, ayant sçu qu'il en avait un écu de chacune, il en grava deux dans le jour même de son arrivée, pendant que son frère était occupé à donner ordre à sa réception, et l'un et l'autre m'assurent que ce fait leur a été raconté souvent par M. Edelinck même. » C'était une rémunération bien médiocre qu'un écu pour la gravure d'une tête, fût-elle de la plus petite dimension.

Quoi qu'il en soit, l'anecdote que nous venons de trans-

crire et dont le fond est le même dans les deux versions, n'est pas seulement curieuse par les détails intimes qu'elle donne sur l'artiste dont nous nous occupons, elle est importante en ce qu'elle prouve qu'à son arrivée à Paris, Edelinck étant un graveur singulièrement habile, et en ce qu'elle répond à certaine allégation de l'auteur du Mémoire académique : « Edelinck, dit naïvement cet écrivain, travailla sous François Poilly et grava plusieurs tableaux d'histoire et plusieurs portraits auxquels cet excellent artiste ne dédaigna pas de mettre son nom. » Cette condescendance du graveur français s'explique parfaitement, et elle lui fait moins d'honneur que ne paraît le croire l'écrivain dont nous avons cité les paroles. Poilly avait reconnu que le jeune Flamand maniait supérieurement le burin. Il pouvait donc signer ses œuvres en toute sécurité d'amour-propre, et sans faire preuve, en cela, d'une grande générosité. Du reste, nous verrons tout à l'heure qu'il sut rendre justice au mérite de celui que nous appellerons non pas son élève, mais son aide, et qu'il facilita son début dans la carrière où il devait s'illustrer.

Si Edelinck était entré dans l'atelier de François Poilly, ce n'était point assurément pour recevoir des leçons dont il n'avait pas besoin, c'était afin de gagner quelque argent pour vivre, en attendant qu'il se fût créé des relations personnelles et qu'il eût obtenu des commandes directes. Poilly fit mieux que de daigner mettre son nom au bas des planches exécutées par Edelinck. Il abrégea la durée d'une situation subalterne où il répugnait à sa conscience de laisser végéter l'artiste anversois. Un jour que celui-ci avait terminé une estampe complétement réussie, son patron lui dit de la signer et le nom de Gérard Edelinck fut révélé au monde connaisseur. « Ce trait de générosité,

dit l'auteur du Mémoire, est d'autant plus digne d'être publié, que la jalousie a fait marcher trop d'artistes dans un chemin tout opposé. »

Pour le graveur comme pour le peintre, le seul moyen d'arriver à la fortune était d'obtenir les bonnes grâces de Le Brun, dont l'avis faisait loi en matière de commandes et d'encouragements. Edelinck se proposa de solliciter cette puissante protection. Il s'était lié d'amitié avec Philippe de Champagne, son compatriote. Ce maître lui confia un *saint Jérôme*, qu'il venait de terminer, pour en faire la gravure. Edelinck exécuta sa planche avec soin et en porta une épreuve à Le Brun. Le premier coup d'œil suffit au peintre des *Batailles d'Alexandre* pour lui faire discerner le mérite de l'estampe qui lui était présentée par notre Anversois, et pour lui faire entrevoir l'avenir réservé à celui-ci. Un intérêt personnel influa, il est permis de le supposer, sur la résolution que prit Le Brun de se faire le protecteur d'Edelinck dont le burin promettait à ses compositions un interprète habile.

Le Brun mit sous les yeux de Louis XIV l'estampe du *saint Jérôme* et en obtint la promesse que l'auteur de ce bel ouvrage ne serait pas oublié dans la distribution des faveurs royales. Edelinck, ayant eu connaissance de cette démarche et de son issue favorable, adressa au roi une demande qui prouve que le sentiment artiste parlait plus haut, chez lui, que l'ambition; c'était d'obtenir une place à l'Académie de Rome, avec la pension dont jouissaient temporairement les titulaires. Son désir était d'aller étudier les beaux modèles de l'art antique et de la renaissance italienne, puis de revenir à Paris avec un talent qui eût été, suivant lui, plus à la hauteur de la tâche qui pourrait lui être confiée. Sa requête fut accueillie; mais Colbert,

d'après l'avis de Le Brun, représenta au roi qu'il n'y avait alors à Rome aucun graveur d'un certain mérite et qu'il était à craindre qu'on n'offrît à Edelinck d'assez grands avantages pour le décider à se fixer dans cette ville. L'ordre déjà donné pour expédier au jeune artiste le brevet de sa pension fut revoqué. En même temps qu'il en était informé, Edelinck recevait de Colbert l'invitation de graver la *sainte Famille* de Raphaël, faisant partie du cabinet du roi. Ce n'est point, comme on l'a dit généralement, sur la proposition de Le Brun et pour le compte de la cour qu'il fut chargé de ce travail. On lit ce qui suit dans les annotations de Mariette : « Gérard Edelinck ne grava pas cette planche pour le roi, mais pour M. Colbert et pour servir à une thèse soutenue par un de ses enfants; depuis, M. Colbert la donna au roi, et l'on effaça les noms qui étaient au bas de la planche. » Le ministre de Louis XIV avait voulu, sans doute, dédommager Edelinck, par cette commande importante, du désappointement qu'il lui avait causé en mettant obstacle à son départ pour Rome. Louis XIV ayant, plus tard, exprimé son admiration pour la superbe estampe de la *sainte Famille*, Colbert crut devoir faire hommage à son souverain de la planche, qui entra, par la suite, dans la calchographie royale. Il existe de cette gravure deux épreuves précieuses, avant toute lettre et avant les armes de Colbert. L'une est à Vienne; l'autre est au nombre des richesses iconographiques de la Bibliothèque impériale de Paris, qui l'a achetée, en 1834, pour la somme de 2,300 francs, à la vente du duc de Buckingham. Edelinck, en gravant la *sainte Famille* de Raphaël, avait produit une œuvre d'un mérite supérieur. « Cette estampe, dit l'auteur du Mémoire, porta son nom dans toute l'Europe et lui fit de

prime abord une très-grande réputation, et on peut affirmer sans exagération que le burin n'avait même rien accompli d'aussi parfait en France. »

Le talent seul d'Edelinck lui avait mérité la faveur de Louis XIV. Cependant, s'il fallait en croire plusieurs de ses biographes, une circonstance particulière et toute personnelle au monarque aurait été l'origine de cette faveur. Le Brun avait peint sainte Madeleine renonçant aux vanités du monde. C'était, disait-on, Mlle de la Vallière qui lui avait commandé ce tableau, destiné à l'église du couvent des carmélites où elle avait pris le voile. On croyait généralement qu'une allégorie transparente confondait, dans un même personnage, la pécheresse convertie par Jésus et la belle pénitente qui venait de changer son titre de duchesse contre le nom de Louise de la Miséricorde. Edelinck fit, d'après ce tableau, une superbe estampe; une épreuve en fut mise sous les yeux de Louis XIV qui, charmé de voir une aussi parfaite reproduction d'une peinture qu'il affectionnait, voulut que le graveur anversois lui fût présenté.

Il y a un fond de vérité dans cette histoire; mais, sur ce fond, on a brodé des incidents imaginaires. D'abord, ce n'est pas à la demande de Mlle de la Vallière que Le Brun peignit sa *Madeleine repentante*. Ce tableau lui fut commandé par M. le Camus, bienfaiteur du couvent des carmélites, en même temps qu'un autre représentant la *Madeleine aux pieds de Jésus-Christ chez le Pharisien*. En second lieu, des mémoires particuliers de la famille de Brienne ont fait connaître que Louis XIV s'était formellement opposé, dans une autre occasion, à ce que Mlle de la Vallière fût représentée en Madeleine. Quant au fond de vérité dont nous parlions tout à l'heure, le voici : l'estampe

d'Edelinck fut admirée du roi, qui souhaita en connaître l'auteur. L'artiste flamand fut conduit à l'audience royale par celui qui était à la fois son obligé et son protecteur. D'après les détails qui ont été conservés sur cette audience, Edelinck y conserva une simplicité digne, dont s'étonnèrent les courtisans. Louis XIV le complimenta sur le talent dont il faisait preuve dans ses travaux, et promit de lui octroyer la faveur qu'il croirait devoir demander, ne voulant pas qu'un homme de son mérite restât sans récompense. Si ce qu'on rapporte est vrai, Edelinck, qui n'avait pas songé d'avance au parti qu'il pourrait tirer de la bienveillance du prince, fut pris au dépourvu; ne sachant quelle demande faire, il dit naïvement que son seul désir était de devenir marguillier de sa paroisse. Les assistants avaient grande envie de rire de cette naïveté; mais, dans ce qui leur semblait une sottise, Louis XIV vit l'indice d'une droiture de caractère peu commune, surtout à la cour, et réprima par son sérieux les velléités moqueuses. Il dit à l'artiste que ce qu'il désirait lui serait accordé, et qu'il donnerait, en outre, des ordres pour qu'on fît quelque chose de plus pour lui.

Edelinck reçut le brevet d'une pension, le titre de graveur du cabinet du roi et un logement aux Gobelins, le tout, bien entendu, sans préjudice des fonctions de marguillier. A dater de ce moment, il entreprend des travaux considérables qu'il poursuit sans relâche et auxquels la mort seule mettra fin. Tous les peintres ambitionnent de l'avoir pour interprète; plusieurs obtiendront la faveur de voir leurs œuvres popularisées par son burin; mais c'est à Le Brun qu'il prêtera, avant tous, sa précieuse collaboration. C'est ici le lieu de citer les principaux tableaux de ce peintre gravés par notre artiste.

Parmi les sujets religieux, la composition du *Christ aux anges* se présente en première ligne. Le Brun aimait à rappeler dans quelles circonstances ce tableau avait été exécuté. La reine mère, Anne d'Autriche, étant un soir absorbée dans de pieuses méditations, se représenta le Christ attaché sur la croix et entouré d'anges qui venaient l'adorer. Le lendemain, elle fit appeler Le Brun et lui demanda s'il serait possible de faire de cette scène mystique le sujet d'une composition pittoresque. On se doute de la réponse. Quelques jours après, l'artiste venait soumettre à sa royale cliente l'esquisse du tableau connu sous le nom du *Christ aux anges*. Anne d'Autriche en fut si satisfaite, qu'elle fit don à Le Brun de son portrait entouré de diamants, et attaché à une chaîne d'or qu'elle voulut lui passer elle-même au cou. Le *Christ aux anges* fut placé à Versailles dans l'oratoire de la reine. L'estampe qu'en a faite Edelinck est capitale et d'une grande beauté. Elle a valu au graveur anversois l'honneur d'une seconde audience de Louis XIV. On voit ce qui suit dans la vie de Le Brun, lue par Guillet de Saint-Georges à l'Académie : « Le 4 février 1686, M. Le Brun présenta au roi M. Edelinck, qui a gravé le *Crucifix des anges*. Cette estampe a été dédiée au roi par ledit M. Edelinck. Le Brun avait d'abord désiré que la dédicace eût lieu sous son nom, mais il accéda au désir exprimé par le graveur. Ils avaient dû faire l'entreprise de la publication en commun, et il avait été stipulé que Le Brun payerait 2,000 livres à Edelinck pour sa part. Le marché fut rompu. » Cette stipulation de 2,000 livres pour la part de Le Brun dans l'entreprise, nous fait connaître qu'Edelinck estimait au double la valeur de sa planche. Pour un pareil travail, un graveur demanderait aujourd'hui 60,000 francs. Il est vrai qu'il mettrait

sept ou huit ans à l'exécuter. Edelinck allait plus vite en besogne.

Le Brun n'était pas seulement le peintre de la cour, il était aussi celui de la bourgeoisie, et même de la classe ouvrière. Au bas de l'estampe qu'Edelinck a gravée d'après sa sainte Famille connue sous le nom du *Benedicite*, on lit l'inscription suivante : LE TABLEAU DE CETTE ESTAMPE PEINT PAR MONSIEUR LE BRUN, PEINTRE DU ROY, ET GRAVÉ PAR LE CHEVALIER EDELINCK, APPARTIENT A MESSIEURS LES COMPAGNONS CHARPENTIERS DE LA CONFRÉRIE DE SAINT-JOSEPH, ERIGÉE EN L'ÉGLISE DE SAINT-PAUL A PARIS. Avec la Madeleine dont il a été question plus haut, nous n'avons plus à mentionner que deux tableaux religieux de Le Brun gravés par notre artiste, savoir : *Saint Louis devant la vraie croix et devant la couronne d'épines*, composition dont l'original se trouvait à Choisi-le-Roi, dans la chapelle du château de Pelletier, ministre d'État ; *Saint Charles Borromée implorant Dieu au pied d'un crucifix pour obtenir la cessation de la peste qui désolait Milan*. C'est à l'auteur du tableau lui-même que le graveur dédie son estampe : *Illustrissimo viro Carolo Le Brun equiti . . . . . offerebat G. Edelinck.*

Dans la série des compositions historiques de Le Brun, illustrées par le burin d'Edelinck, *la Famille de Darius aux pieds d'Alexandre* doit être citée en premier lieu. C'est un des chefs-d'œuvre de notre artiste qui a soin, pour consacrer le souvenir d'un fait dont le peintre se glorifie, de placer au bas de son estampe l'inscription que voici : *Gravé par le Sr Edelinck d'après le tableau qu'en a fait M. Le Brun, premier peintre du roy, et que Sa Ma^te prenait plaisir de luy voir peindre à Fontainebleau en l'année* 1661. Cette particularité est, en effet, consignée dans le mémoire de Guillet de S.-Georges sur Le Brun : « Le

roi étant à Fontainebleau, dit-il, commanda à M. Le Brun de travailler sur quelque sujet tiré de l'histoire d'Alexandre, et Sa Majesté voulut bien se faire un plaisir de donner quelques moments de ses heures de relâche pour le voir peindre. Ainsi, elle le fit loger dans le château et proche de son appartement, et le venait voir dans des moments inopinés, lorsqu'il tenoit le pinceau à la main, et daignoit même s'entretenir avec lui sur les grandes actions de ce héros. »

On sait que Mignard, jaloux de la gloire et du crédit de Le Brun, entreprit de traiter aussi le sujet de la famille de Darius implorant la clémence d'Alexandre, avec l'espoir de faire une œuvre supérieure à celle de son rival. Il eut également l'ambition de voir sa composition gravée par Edelinck. Cette double espérance fut déçue. Son tableau fut jugé très-inférieur à celui de Le Brun, comme il l'est en effet, et Edelinck mourut sans avoir achevé sa planche, qui fut terminée par Drevet.

Les grandes thèses gravées par Edelinck, d'après Le Brun, suffiraient pour placer l'artiste anversois au premier rang des maîtres qui, dans tous les temps, ont manié le burin. La thèse du *Triomphe de la religion* ou de l'*Extirpation du calvinisme*, celle dite *De la Paix*, dont le sommet est occupé par l'image de Louis XIV à cheval, celle où le monarque, vêtu à la romaine, est couronné par l'immortalité, sont des œuvres aussi remarquables par la vigueur que par la délicatesse du travail, par un mélange de ces deux qualités, qui souvent s'excluent, et qui concourent ici à former un harmonieux ensemble.

Si la reconnaissance avait fait un devoir à Edelinck de mettre son talent à la disposition de Le Brun, dont les bons offices lui avaient été d'une incontestable utilité,

l'amitié qui l'unissait à Philippe de Champagne, son compatriote, le porta naturellement à se faire l'interprète des œuvres de ce maître. Pour graver le *Moïse*, il associa son burin à celui de Nanteuil, ou, ce qui est plus juste, il termina la planche qu'avait commencée ce graveur célèbre et qui lui était échue par succession, ainsi qu'on le verra plus tard. Il fit seul les planches de *Jésus et de la Samaritaine*, de *la Vierge de douleur*, du *Roi Salomon* et de *saint Jérôme*. Reportant sur le neveu l'affection qu'il avait vouée à l'oncle, il grava, d'après J.-B. de Champagne, dont ces productions n'étaient guère faites pour l'inspirer: *Un Ange planant dans le ciel, saint Ambroise, saint Athanase, saint Basile le Grand et saint Grégoire de Nazianze.*

L'*Annonciation*, d'après le Poussin, est une des belles planches de l'œuvre d'Edelinck. Parmi les artistes de l'école moderne dont il reproduisit les compositions, on remarque : Jacques Stella, D. Hallé, H. Sourley, H. Watelé, Van Plattenberg (connu en France sous le nom de Platte-Montagne), Coypel et Le Pautre. Plusieurs maîtres anciens eurent également en lui un traducteur fidèle de leur pensée, de leur style, des effets de leurs œuvres; car on est frappé, en examinant la nombreuse série de ses estampes, de la variété qu'il a mise dans son travail, avec l'intention, heureusement réalisée, d'appliquer à chaque peintre un mode particulier et caractéristique d'interprétation. C'est ainsi que *le Déluge*, d'après Alexandre Véronèse, morceau d'une singulière vigueur, diffère essentiellement de *la Sainte Famille* de Raphaël, où tout est suave et moelleux; c'est ainsi que *le Combat des quatre cavaliers*, d'après Léonard de Vinci, présente, à son tour, un tout autre aspect. En vain dira-t-on, pour expliquer les différences dont nous parlions, que les planches où elles se

présentent appartiennent à des époques diverses de la carrière de l'artiste qui se serait modifié lui-même, soit involontairement, soit par système. Elles sont, nous en avons la conviction, le résultat de sa volonté, d'un parti bien pris de conformer le style de la gravure à celui du tableau, de rendre non-seulement l'idée du peintre, mais encore la forme dont il l'a enveloppée; non-seulement la composition, mais encore le coloris. On en aura la preuve en comparant entre eux ceux de ses portraits qui datent de la même époque, et dont l'exécution varie selon qu'il a eu à rendre des peintures de Le Brun, de Philippe de Champagne, de Rigaud, de Mignard, de Tortebat, de Largilière, de Vouet, de De Troy, etc. L'auteur du Mémoire définit très-bien ce côté particulier de son talent, lorsqu'il dit : « Je crois ne pouvoir trop louer la manière d'Edelinck; plus on apporte d'attention à l'examen de ses ouvrages et plus on trouve qu'elle lui est personnelle. Ce n'est point Vischer, ce n'est point Bolswert, ce n'est point Pontius; ce n'est ni Poilly, ni Nanteuil, ni Masson, ni aucun des autres graveurs de ce temps-là : c'est Edelinck. Les élèves, que j'ai principalement en vue, ne sauraient trop s'appliquer à se faire, comme lui, une manière à eux, à faire en sorte que tous les peintres ne deviennent pas un même homme sous la main du graveur. Qu'ils travaillent, s'il est possible, dans le secret, jusqu'à ce qu'ils aient toutes les manières sans en avoir aucune, jusqu'à ce qu'on trouve dans leurs ouvrages non-seulement l'école, mais encore chaque peintre de cette école. »

Nous avons dit que Gérard Edelinck avait obtenu un logement aux Gobelins. Un ordre du roi lui fit conférer le titre de professeur perpétuel de la petite Académie qu'on avait annexée à cet établissement pour l'instruction des

tapissiers. « Là, dit l'auteur du Mémoire, il fut souvent visité par des princes et par des ambassadeurs étrangers, et, ce qui contribua plus à sa gloire, par Philippe, duc d'Orléans, qui depuis a gouverné ce grand empire. Ce prince, si éclairé pour les arts, après avoir examiné les tableaux et les statues, dit qu'il avait réservé le plus digne d'attention pour le dernier. C'était Edelinck, le burin à la main, ce burin si obéissant à la volonté de l'artiste, que presque jamais ni repoussoir, ni grattoir ne marchaient sur ses traces, et que très-rarement il rentrait dans ses tailles. » D'après ce que nous apprend l'auteur du Mémoire, le duc d'Orléans passait volontiers de longs instants à voir travailler Edelinck et à s'entretenir avec lui. Il ajoute que si les discours de l'artiste plaisaient au prince, ce n'était point par la beauté du langage, car il n'avait jamais pu apprendre à bien parler français; mais, vif et spirituel, il s'était fait un jargon flamand-francisé original et pittoresque, qui n'était pas sans charme.

Quelque talent qu'Edelinck ait déployé dans les estampes que nous avons mentionnées précédemment, il s'est peut-être élevé encore plus haut dans ses portraits. C'est là qu'on admire surtout la magie de son burin; c'est là qu'il se montre un puissant coloriste, si l'on peut employer cette expression en parlant de l'artiste qui n'a eu pour seuls moyens d'effet que les oppositions du blanc et du noir, de l'ombre et de la lumière. L'auteur du Mémoire a dit d'Edelinck : « Il se fraya une route nouvelle. Avant lui nos graveurs ne connaissaient que les tailles carrées, et leur travail était, pour ainsi dire, monotone; il était uniforme. Et pourquoi s'asservir à l'usage et ne pas préférer ce qui entre mieux dans l'intention du peintre? Il introduisit la (*sic*) losange; par la variété de ses tailles et de

leurs différents assemblages, il se forma un goût de travail très-varié, si bien choisi et si heureusement appliqué aux différents choses qu'il avait à traiter, qu'il fait distinguer jusqu'à la matière de chaque objet. Il acquit l'art de rendre les différentes sortes d'étoffes, le bois, les métaux, le linge; de rendre les chairs avec cette vérité molle propre au burin flamand et de faire sentir dans l'estampe les couleurs du tableau. Il parvint à allier le feu de Vischer à la suavité de Bolswert; pour m'exprimer par une comparaison, à fondre en un seul homme Corneille et Racine. » Cet art de donner aux objets, par la disposition des tailles, l'apparence de la matière dont ils sont formés, cet art de faire sentir dans l'estampe les couleurs du tableau, ce n'est pas Edelinck qui l'a inventé. Il le tenait de Rubens par transmission; c'est Rubens qui eut, parmi tant d'autres gloires, celle de trouver le principe en vertu duquel le burin, jusqu'alors asservi à de certaines procédés de convention, allait pouvoir lutter, en quelque sorte, avec le pinceau, pour le rendu de la nature. Edelinck importa en France le style auquel ce principe, qui faisait de la gravure un art nouveau, avait donné naissance. Ces paroles, prononcées par un membre de l'Académie de peinture de Paris, en faisant l'éloge de l'artiste anversois, sont significatives : « Avant lui, nos graveurs ne connaissaient que les tailles carrées et leur travail était monotone, uniforme. » Cette assertion est parfaitement exacte. Cependant, quelques iconographes ont prétendu rattacher Edelinck à l'école française, se fondant non-seulement sur ce qu'il a passé en France la plus grande partie de sa carrière d'artiste, mais encore, et c'est leur principal motif, sur ce qu'il a travaillé dans l'atelier de François Poilly. Le premier argument n'aurait de valeur que si Edelinck

s'était modifié au contact des graveurs parisiens, s'il avait abandonné les traditions flamandes pour adopter leurs procédés; or, c'est lui qui, au contraire, les a contraints de changer de manière, de corriger, d'après son exemple, la froide monotonie de leurs tailles. Loin qu'il ait rien appris de François Poilly, on surprend une trace de son influence dans les travaux de cet artiste postérieurs au séjour qu'Edelinck fit dans son atelier. Il se trouve que c'est l'élève qui a donné des leçons au maître.

Voici en quels termes Mariette, juge excellent en ce qui concerne l'art de la gravure, apprécie le talent de notre artiste, lorsqu'il parle de l'estampe de *La famille de Darius aux pieds d'Alexandre :* « Rien n'y est négligé, chaque objet y est traité de la manière et dans le goût qui leur convient, et il y règne une suavité de tons soutenue par une couleur brillante que l'on ne rencontre point ailleurs. C'est que Gérard Edelinck travaillait avec tant d'aisance, que ce qu'il gravait, il le faisait presque toujours au premier coup, sans être obligé d'y revenir comme la plupart des autres graveurs. C'était un don de la nature, et ceux qui l'ont vu travailler étaient surpris de la facilité avec laquelle il promenait son burin sur le cuivre; de là le grand nombre de pièces que l'on voit de lui, dont il n'y en a aucune qui ne soit très-terminée et qui toutes cependant sont gravées au burin, manière qui est d'ailleurs si peu expéditive. » Peut-être aurions-nous pu nous dispenser de rapporter ce qui a été dit du talent d'Edelinck, car le mérite des œuvres de ce maître parle trop haut, pour qu'il soit nécessaire d'appeler des autorités à l'appui de l'éloge qu'on en fait; mais la crainte de paraître nous laisser influencer par un sentiment patriotique, lorsque nous louons un de nos artistes, nous engage souvent à laisser

parler à notre place les critiques étrangers, dont le témoignage n'est pas suspect.

Revenons aux portraits du graveur anversois. Ceux qu'il a faits de Louis XIV, sont au nombre de treize, soit séparément, soit dans des compositions de thèses ou de titres de livres. Il nous a montré le grand roi en armure de chevalier; en empereur romain et assis dans un char traîné par des lions que conduit la victoire; assis sur un nuage et couronné par l'immortalité; entouré d'une couronne de palmes au sommet de laquelle brille le soleil; sous la forme d'une statue équestre et regardant les grands hommes de la France qui défilent à ses pieds, etc. Louis XIV éprouvait une satisfaction particulière à voir sa majestueuse image reproduite par le burin d'Edelinck. Il n'en fallait pas davantage pour mettre notre artiste à la mode, n'eût-il eu d'ailleurs qu'un talent médiocre. Ce fut à qui obtiendrait d'avoir son portrait gravé par cet homme privilégié qui, au prestige du plus grand mérite, joignait celui de la faveur royale. Bien des gens mirent à profit cette occasion de passer à la postérité. Souvent aussi Edelinck fit spontanément les portraits de personnages illustres dans les lettres, dans les sciences et dans les arts, dont il se plaisait à populariser les traits. Enfin, les éditeurs de certains recueils iconographiques sollicitèrent de lui des planches qui devaient faire le succès de leurs publications.

Edelinck a gravé quelques portraits d'après d'anciens maîtres. Tels sont les portraits des grands ducs de Toscane, François de Médicis et Anne d'Autriche, d'après les peintures de Rubens; tels sont encore les sept portraits d'artistes connus des amateurs sous le nom des grandes barbes : Abraham Teniers, Albert Durer, Jean Cousin, Gilles Sadeler, Abraham Bloemaert, Pierre Van Bouc et

du Titien, auxquels s'ajoute, pour cause de grande barbe, celui de Nathanael Dilgerus, ministre de Dantzig. Cette série est très-recherchée; on la trouve rarement complète. Parmi les hauts et puissants personnages dont les portraits ont été gravés par Edelinck; nous citerons : le duc de Berry, le duc de Bourgogne, le duc du Maine, Isabelle de Bragance, infante de Portugal; le prince de Galles (le prétendant), dont notre artiste a reproduit trois fois les traits à des âges différents; Philippe V d'Espagne, deux fois, comme duc d'Anjou d'abord, charmant portrait, puis comme roi; Pierre II, de Portugal; la reine de Suède, Ulrique-Éléonore; le duc d'Orléans, douteux suivant Robert Dumesnil; Henri Casimir, comte de Nassau; les papes Clément IX (douteux) et Innocent XII. Ce dernier n'est pas habituellement compris dans l'œuvre d'Edelinck, qui ne voulait pas lui-même s'en reconnaître l'auteur. Voici ce que raconte Mariette (*Abecedario*) à ce propos : « M. Chaufourier m'a dit qu'à l'élection du pape Innocent XII, M. Edelinck trouva cette petite planche qui traînoit chez luy; il y donna quatre coups et la donnoit à vendre à ses enfants. Il ne veut pas que cette pièce soit dans son œuvre. — M. Edelinck le fils m'a dit que son père, ayant appris sur les dix heures du matin la nouvelle de l'élection du pape Innocent XII, remonta après le déjeuner dans sa chambre, et qu'il se mit sur-le-champ à graver en quatre coups le portrait qui fut achevé à midi, et je tiens cela pour vray. » Edelinck, comme tant d'autres, profite de la circonstance; mais il faut remarquer qu'il abandonne à ses enfants le produit de cette petite planche, qu'il se garde bien de signer et qu'il ne veut pas qu'on place dans son œuvre. Sa réputation n'en souffre donc aucune atteinte.

Le portrait de la duchesse de la Vallière est douteux,

suivant certains iconographes; celui de la marquise de Montespan est authentique. Edelinck a gravé Colbert, il devait bien cela à son protecteur. L'effigie du puissant ministre s'encadre dans la composition dessinée par Le Brun pour décorer la thèse de philosophie que soutenait, en Sorbonne, M. Claude-Nicolas Morel, en juillet 1682. Louvois, surintendant des maisons royales, arts et manufactures, avait droit à occuper aussi le burin d'Edelinck. Toutefois, ce n'est pas à raison de ces pacifiques fonctions qu'il est représenté par notre artiste, car nous voyons son portrait soutenu par les figures de Mars et de Bellone. Louvois était-il plus fier d'avoir fait brûler le Palatinat, que d'avoir décidé le roi à entreprendre les grandes constructions de Versailles, de Trianon et de Marly? Parmi les guerriers illustres, on remarque Bussi-Rabutin, les maréchaux de Luxembourg, de Noailles et de Villeroy; dans le haut clergé, les cardinaux d'Ossat et du Perron.

La série des portraits de littérateurs, de savants et d'artistes est d'un intérêt supérieur à celui qu'offrent les autres parties de l'œuvre du maître. Il semble qu'Edelinck ait réservé les plus puissantes ressources de son art pour ces princes du royaume de l'intelligence. Mentionnons, en tête de cette précieuse série, les portraits d'Antoine Arnauld et de Pascal, au sujet desquels M. Robert Dumesnil donne la note suivante dans *Le peintre-graveur français :* « La table de cet ouvrage (*Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, de Charles Perrault) prouve que les portraits d'Antoine Arnauld et de Pascal devaient en faire partie; leurs noms ont disparu sous de petites bandes imprimées aux noms de Du Cange et de Thomassin, soigneusement collées. La raison de cette substitution doit être cherchée dans la querelle des jésuites contre les jan-

sénistes, qui était dans toute sa violence à l'époque de cette publication. » M. Robert Dumesnil aurait dû ajouter qu'il existe des exemplaires des *Hommes illustres* de Charles Perrault où la substitution dont il parle n'a pas été faite. La Bibliothèque royale de Bruxelles possède un de ces exemplaires. Edelinck a gravé deux portraits d'Antoine Arnauld, d'après des peintures de Philippe de Champagne, le premier du vivant du personnage, le second après sa mort. Celui-ci nous montre l'illustre théologien-philosophe assis dans une grotte au delà de laquelle apparaît, au fond du paysage, une vue de Bruxelles, ville où Antoine Arnauld est mort. Arnauld d'Andilly figure également dans la galerie iconographique de notre artiste. Dans un cartouche ménagé au bas de l'encadrement, on voit une représentation de l'abbaye de Port-Royal. Nous voudrions qu'il nous fût permis de nous arrêter devant chacun de ces portraits, dont il est peu qui ne soient des chefs d'œuvres; mais nous dépasserions les limites que nous sommes obligé d'assigner à ces notices. Citons rapidement, dans la catégorie des savants et des littérateurs : Descartes, Furetière, Moreri, Huygens, d'Hozier, Racine, La Fontaine, Quinault, Saint-Evremond, Santeuil, Nicolas Rigault, garde de la bibliothèque du roi.

Ouvrons la liste des artistes par cet admirable portrait de Philippe de Champagne, celui de tous ses ouvrages auquel Edelinck donnait la préférence, et qu'il disait être le triomphe de son burin, suivant ce que rapportent des biographes contemporains. Le portrait de Le Brun, d'après Largilière, est accompagné de cette devise ambitieuse : *Cunctis sublimior* et de cette dédicace : *offerebat humillimus servus Gerardus Edelinck*. Nous aimons mieux l'inscription du portrait de Rigaud; elle est moins humble et plus sin-

cère : *Edelinck Eques Romanus et Regius Sculptor in æs incidit amicum simul et amicitiam æternitati consecraturus.* Mignard devait faire pendant à Le Brun comme Louvois à Colbert. Le burin d'Edelinck ne pouvait manquer de rapprocher ces rivaux illustres, dans des genres différents. Citons encore Desjardins (Van den Bogaert), Mansart, Nanteuil, Perrault, Claude Mellan, Israel Silvestre, Jean Warin, Chauveau et Blanchard. Les musiciens ne furent pas oubliés par notre artiste. Il fit le portrait de Lully presque par devoir, car le compositeur affectionné de Louis XIV avait une place marquée tout naturellement parmi les grands hommes du siècle, dont son burin retraçait l'histoire figurée. Quant à celui du célèbre théorbiste Jean Mouton, il le fit par reconnaissance. L'auteur du Mémoire auquel nous avons emprunté plusieurs particularités intimes relatives à Edelinck, dit qu'il grava ce portrait de Mouton pour s'acquitter envers cet excellent musicien, qui avait donné des leçons à sa fille sans vouloir recevoir d'argent.

Un des plus beaux portraits d'Edelinck est incontestablement celui de Frédéric Léonard, imprimeur du roi. Il y a dans nos biographies, au nom de ce personnage, une lacune qui devra être remplie. Frédéric Léonard était de Bruxelles, ainsi que le témoigne l'inscription du portrait : *Fredericus Leonard Bruxellensis, regis, serenissimi Delphini, et cleri gallicani archi-typographicus, aetatis LXV, anno M. DC. LXXXIX.* Imprimeur du roi et du clergé, il publia le plus grand nombre des volumes de la collection des auteurs latins, *ad usum Delphini*, entreprise par ordre de Louis XIV. Il demeurait rue Saint-Jacques, et avait pour enseigne *à l'escu de Venise*. Piganiol de la Force nous fait connaître dans la *Description de Paris*, à l'occasion de

l'imprimeur bruxellois, une particularité assez piquante. Au chapitre consacré à l'église de Saint-Benoît, nous lisons ce qui suit : « Contre un des piliers de la nef, on remarque un petit monument de marbre de très-bon goût, qui a été imaginé par Gilles Marie Oppenord et a été exécuté, d'après son dessin, par feu Vancleve, un des plus habiles sculpteurs de nos jours. On y lit :

MARIA ANNA DES ESSARTZ
Fredericus Leonard
Amissam conjugem moerens
Hoc amoris et grati animi
Monumentum posuit.

On se sent presque ému par ce témoignage de douleur conjugal; l'émotion cesse lorsqu'on lit, immédiatement après l'inscription où s'épanchent les regrets d'un époux affligé, cette phrase ajoutée par l'écrivain qui la transcrit : « Ce Frédéric Léonard était le plus riche libraire de Paris, et sa femme une des plus aimables et des plus malheureuses de son temps. » Dans l'un des chapitres où il décrit les environs de Paris, Piganiol de la Force parle d'une fort belle maison située à Ruel, laquelle appartenait à l'intendant du comte d'Argenson, ancien ministre de la guerre, et « avait été construite, dit-il, par les célèbres Léonard père et fils, imprimeurs du roi. » Une inscription gravée sur une table de marbre, que les premiers propriétaires avaient fait placer dans le vestibule de leur luxeuse habitation, constatait qu'ils l'avaient fait élever avec le produit de leur travail comme imprimeurs du roi et du dauphin. Si nous entrons dans ces détails étrangers au sujet que nous traitons ici, c'est que

nous reprenons volontiers nos Belges partout où nous les trouvons, et qu'il y a une place à donner dans la biographie nationale à l'industriel artiste qui fut imprimeur de Louis XIV, et dont les presses mirent au jour la plupart des célèbres éditions *ad usum Delphini*.

Le portrait d'un autre Belge, d'un autre Bruxellois, gravé par Edelinck, nous a fort occupé. C'est en quelque sorte une énigme dont il ne nous a pas été possible de trouver le mot, en dépit de recherches persévérantes. Disons, d'abord, que le portrait est de toute beauté. Aucun ouvrage plus parfait n'est sorti des mains d'Edelinck. On lit dans la bordure qui entoure le personnage : *Joannes-Carolus Parent Bruxellensis eques romanus.* Quel est ce Jean-Charles Parent, de Bruxelles? Aucune biographie ne nous le fait connaître. Dans la mention qu'ils font de son portrait gravé par Edelinck, d'après Tortebat, Hubert et Martini (*Manuel des curieux*), le qualifient d'imprimeur du roi. Le *Catalogue général des portraits de la collection d'Orléans* désigne ce même Parent comme un peintre flamand. Il y a erreur de part et d'autre, et nous conservons le regret de ne pouvoir faire plus ample connaissance avec le compatriote dont le burin d'Edelinck a illustré la figure, remarquable, d'ailleurs, par la noblesse du caractère aussi bien que par la vivacité de l'expression.

Le portrait de M. de Montarsis est encore une des pièces de choix de l'œuvre iconographique d'Edelinck. Quels sont les titres du personnage pour figurer parmi les célèbres modèles qui viennent tour à tour poser devant Edelinck? Ces titres étaient des plus respectables aux yeux de Coypel, le peintre du portrait, et aux yeux du graveur anversois. M. de Montarsis, joaillier du roi, était amateur des beaux-arts; il avait formé une des belles collec-

tions de tableaux et de dessins qu'il y eût à Paris de son temps. L'inscription de l'estampe est ainsi conçue : *Petri de Montarsis de bonis artibus optime meriti effigies, quam a se depictam, Antonius Coypel, in amicitiae et grati animi monumentum a Gerardo Edelinck aere incidi curavit.* Le goût des beaux arts, s'il n'était inné, pourrait devenir quelquefois une heureuse spéculation d'amour-propre. Qui connaîtrait M. de Montarsis, tout joaillier du roi qu'il fût, si la belle estampe d'Edelinck n'eût perpétué le souvenir de son nom avec celui du noble emploi qu'il faisait de sa fortune ?

Comme pour prouver que les célébrités de tous les genres devaient être représentées dans sa galerie, Edelinck fit le portrait d'Évariste Ghérardi, le spirituel Arlequin de la comédie italienne, et celui de Raimond Poisson, l'excellent Crispin. Une inscription qualifie le premier de *Regiae italorum comediae princeps.* Cette pièce est attribuée par certains iconographes à l'un de ses frères, ainsi que nous le dirons tout à l'heure. Sous l'image du second, on lit ces vers :

Le peintre et le graveur nous ont dans ce portrait
Du célèbre Crispin donné la ressemblance.
Il vit, il va parler; mais est-il aucun trait
Qui pust de ses talents nous peindre l'excellence ?

Ces mots : *il vit, il va parler,* peuvent s'appliquer à tous les portraits gravés par Edelinck. Ce ne sont pas, en effet, des images inertes; la vie les anime; le feu jaillit de leur regard; elles respirent; il semble qu'au premier moment elles vont se détacher du fond où, par un prestige dont son burin avait le secret, l'artiste a fait circuler l'air. La délicatesse du modelé des têtes, la morbidesse des chairs,

le moelleux des étoffes, la perfection de tous les détails des accessoires, font des beaux portraits d'Edelinck, de ceux de Philippe de Champagne, de Desjardins (Vanden Bogaert), de Léonard, de Parent, de Santeuil et de Blampignon, curé de Saint-Merri, par exemple, les chefs-d'œuvre, non-seulement du maître, mais de l'art de la gravure.

Outre les tableaux et les portraits dont nous avons donné l'indication sommaire, et dont on trouve la description détaillée dans le *Peintre graveur-français* de M. Robert Dumesnil, Edelinck a gravé plusieurs frontispices de livres, parmi lesquels on peut mentionner particulièrement ceux du recueil des poésies latines de Ferdinand, prince-évêque de Munster et de Paderborn, des poésies du P. Jean Commire, de la *Dioptrique oculaire* du P. Chérubin d'Orléans. De ces trois ouvages, les deux premiers renferment également des vignettes charmantes de l'artiste anversois. Edelinck fit aussi quatre planches pour l'édition de Vitruve donnée par Perrault. Lorsqu'il consentait à graver, pour cet ouvrage, les modèles des machines dont se servaient les anciens pour élever des fardeaux ou transporter des pierres, l'auteur de la *Famille de Darius*, du *Christ aux anges* et de la *Madeleine* donnait un exemple de modestie, d'abnégation, que les célèbres graveurs de notre temps, seraient, sans doute, peu disposés à imiter.

Edelinck, au milieu de ses importants travaux, trouvait encore le temps de graver les reproductions d'environ quatre-vingts médailles pour l'ouvrage intitulé : *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand.* Il est à remarquer que ces mêmes médailles avaient été modelées par un compatriote d'Edelinck, par Jean Warin, et que Louis XIV dut ainsi recourir aux talents de deux

artistes belges pour illustrer les événements de son règne.

On voit dans la calchographie du Louvre dix planches de statues gravées par Edelinck. Voici une note de Mariette qui se rapporte à cette série de pièces : « Statues de Versailles sur des piédestaux, gravées par Edelinck. — Ces statues sont présentement fort rares ; il doit y en avoir, pour être complètes, quatorze. Ce sont les derniers ouvrages du sieur G. Edelinck. Il s'en trouva à sa mort douze de gravées entièrement, et deux dont il n'a jamais été tiré une seule épreuve, et qui même n'estoient pas encore achevées de graver. Je scay cela de M. Chaufourier qui est son gendre. Ces planches sont rares présentement; mais dans la suite elles ne le seront pas, selon toutes apparences. On les mettra au jour; elles sont chez M. De Cotte, premier architecte du roi. » La prédiction de Mariette ne s'est pas réalisée; les planches d'Edelinck qui devaient cesser, suivant lui, d'être rares, sont introuvables, celles du moins dont les cuivres étaient déposés chez M. De Cotte, et dont il ne paraît pas qu'on ait tiré des épreuves.

Edelinck fut élu, en 1677, membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Dans la séance même où il prêta serment en cette qualité, la compagnie le nomma à la place de conseiller devenue vacante par la mort de Chauveau. « Son mérite seul, dit l'auteur du Mémoire plusieurs fois cité, et le cas que l'Académie faisoit de sa probité, lui procurèrent cette distinction si marquée. Il ne paroit pas qu'il ait fait aucun morceau de réception ; mais, vraiment reconnaissant, il donna en différents temps à l'Académie des épreuves de la thèse de l'extirpation de l'hérésie et de celle de la paix, 150 épreuves du portrait de Le Brun, le Crucifix des anges et le portrait de Philippe de Champagne. »

On a vu plus haut que Colbert avait pris Edelinck sous sa particulière et puissante protection. Cet homme d'État ne se borna pas à procurer au graveur flamand les avantages qui résultèrent pour celui-ci de la faveur royale. Il voulut, suivant ce que nous apprend le Mémoire académique, se charger de son établissement, et négocia lui-même son mariage avec Mlle Regnesson dont le père était graveur et riche. Cette union établit un lien de parenté entre trois artistes du même genre, car Nanteuil était le beau-frère de Nicolas Regnesson et par conséquent l'oncle de la femme d'Edelinck. Le célèbre portraitiste étant mort sans enfants, ce fut sa nièce qui devint son héritière; Gérard Edelinck aurait dû être riche, tant des biens qui lui venaient de sa femme que du produit considérable qu'il retirait de la vente de ses estampes. Cependant, il paraît qu'il ne laissa lui-même qu'un héritage médiocre, car l'auteur du Mémoire croit devoir défendre ses contemporains du reproche d'avoir mal récompensé ses talents. Edelinck n'était pas un dissipateur; le nombre des planches dont se compose son œuvre prouve qu'il n'avait pas le temps d'avoir ce défaut, si nous pouvons nous exprimer ainsi. Si ses dépenses étaient considérables, c'est qu'il traitait avec magnificence ses amis et les hommes distingués qui recherchaient sa société. Le logement qu'il avait aux Gobelins et dont il s'était plû à faire une sorte de petit musée, était le rendez-vous des artistes de tout genre, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs. Les visites qu'il recevait n'étaient pas toujours désintéressées. Ceux-là venaient solliciter la reproduction de leurs œuvres par son burin; ceux-ci lui demandaient des conseils dont les plus habiles pouvaient faire utilement leur profit. Gérard Andran, lui-même, mécontent de l'eau-forte de sa

planche du *Triomphe d'Alexandre*, vint un jour lui soumettre son travail, en lui confiant l'embarras où il se trouvait et en le priant de l'aider de son expérience, ce que notre artiste fit loyalement.

Le nombre total des pièces gravées, en tout ou en partie, par Gérard Edelinck s'élève à 339, d'après le catalogue qu'en a donné M. Robert Dumesnil. Quand on examine cet ensemble imposant, quand on voit quelle perfection d'exécution a déployée l'artiste dans une foule d'estampes capitales, et lorsqu'on songe au temps que les graveurs de notre époque emploient à l'achèvement d'une seule planche, on se demande par quel miracle ces maîtres du XVIIme siècle, dont nous admirons les impérissables ouvrages, arrivaient à réaliser de tels prodiges de fécondité. Edelinck forma peu d'élèves. On ne cite guère, outre ses frères et son fils, qu'un certain Trouvain, qui a gravé la *Majorité de Louis XIII* de la galerie du Luxembourg. Il n'a donc pu être beaucoup aidé; on sait seulement que son frère Gaspard-François et Pitau ont travaillé aux fonds d'un certain nombre de ses planches. Les différences qu'on remarque dans ses estampes, qui ne sont pas toutes d'une égale beauté, il faut bien le reconnaître, proviennent de ce qu'il ne donna pas le même soin aux planches dont la commande lui était faite par des éditeurs de recueils iconographiques, qu'à celles dont il entreprenait l'exécution de lui-même et pour ainsi dire d'inspiration. L'auteur du Mémoire dit qu'on distingue dans son œuvre : « Ce qu'il a fait, pressé par sa grande dépense, de ce qu'il a fait poussé par l'amour de son talent. » Il ajoute : « Les ouvrages produits par ce dernier motif l'emportent beaucoup sur les autres, et j'ose dire que le besoin fut toujours et sera toujours un foible Apollon. » A part sa forme my-

thologique qui sent le XVIIIme siècle, cette remarque sera d'une application juste dans tous les temps.

Le biographe-académicien qui avait reçu, comme nous l'avons dit, de la famille et des amis d'Edelinck des indications exactes sur des particularités intimes de la vie du célèbre artiste, dit que : « Sa probité, le crédit qu'il avait à la Cour et l'estime que ses compatriotes avaient pour lui, le firent élire administrateur perpétuel de la chapelle des flamands, dans l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, et qu'il en soutint la charge avec l'honneur et la générosité qu'il faisait éclater en tout. »

Edelinck a signé ses estampes de sept manières différentes que voici : Edelinck, G. Edelinck, Gérard Edelinck, G. Edelinck eques romanus, Edelinck chevalier romain et le chevalier Edelinck. Le titre de chevalier romain lui avait été conféré sans qu'il eût fait aucune démarche pour l'obtenir, ainsi que l'affirme l'auteur plusieurs fois cité.

Gérard Edelinck mourut le 3 avril 1707 et fut inhumé à Saint-Hippolyte, paroisse des Gobelins. La vente de son mobilier attira un grand nombre d'artistes et surtout de graveurs, qui venaient pour acheter ses burins dont leurs enchères firent monter le prix bien au-dessus de leur valeur réelle, « Était-ce vénération, était-ce imagination frappée? demande un biographe. On leur attribua dans le temps (aux graveurs) de croire que les burins d'Edelinck étaient autrement faits et beaucoup meilleurs que ceux des autres, et que de là venait sa supériorité. »

Jean Edelinck, frère aîné de Gérard, né à Anvers en 1658, fut, ainsi que ce dernier, élève de Gaspard Huybrechts ou Huberti. Nous avons dit qu'il précéda son frère à Paris, où celui-ci le trouva installé. Son talent ne s'éleva

point au-dessus d'une honnête médiocrité. Mariette dit s'être assuré qu'il mourut en 1680.

M. Génard, qui a publié récemment une généalogie de la famille des Edelinck, dans la *Revue d'Histoire et d'Archéologie*, ajoute la note suivante à la mention qu'il fait de la naissance de Bernard Edelinck, baptisé à Notre-Dame d'Anvers en 1647 : Nous ignorons si c'est à ce frère de Gérard Edelinck que s'applique ce passage de Mariette : « Gérard et Jean Edelinck avoient un troisième frère, à qui ils avoient appris la graveure, mais comme il y faisoit peu de progrès et qu'il lui survint d'autres occupations, il l'abandonna de bonne heure. » Si M. Génard avait eu connaissance du mémoire dont nous avons cité plusieurs passages dans le courant de cette notice, ses doutes au sujet du second frère de Gérard Edelinck, qui cultiva l'art de la gravure, eussent été éclaircis. Ce n'était pas Bernard, mais Gaspard-François, né en 1652, suivant l'indication donnée par le savant sous-bibliothécaire d'Anvers. L'auteur du Mémoire exprime le doute que Gérard Edelinck ait jamais composé, à moins qu'on ne regarde comme une composition un petit portrait de Philippe V qu'il a gravé, groupé avec quelques figures allégoriques, et sous lequel il a mis *Edelinck fecit* sans nom de peintre. Jean était doué d'une certaine facilité d'invention, ainsi qu'il l'a prouvé dans des frontispices de livres et dans des vignettes bien capables de le faire regretter, ajoute notre auteur. Quant à Gaspard-François, il avait fait, à ce qu'il paraît, de bonnes humanités au collége des jésuites d'Anvers, avant d'entrer dans la carrière des arts. Il étudia ensuite sérieusement le dessin et se distingua parmi les jeunes artistes anversois qui, suivant un usage établi dès longtemps, s'amusaient, l'hiver, à modeler des statues de neige sur la place

de l'Hôtel de Ville. Il avait commencé la peinture, quand Gérard le fit venir à Paris et lui enseigna le maniement du burin. Gaspard-François répondit, par des progrès rapides, au soin que son frère prit de le former. Sans égaler jamais Gérard, il acquit assez de talent pour qu'on ait attribué à ce dernier les portraits du chanoine Feuillet et du comédien Poisson, dont il est l'auteur, si le Mémoire dit vrai. On assure que si Gaspard-François signait simplement ses estampes *G. Edelinck*, c'était par modestie. Cette modestie aurait pu devenir préjudiciable à la réputation de son frère, en lui faisant attribuer des œuvres au-dessous de son mérite. La conformité des initiales du prénom a été cause, en effet, que des pièces de Gaspard-François ont été rangées dans l'œuvre de Gérard par des iconographes qui n'y ont pas regardé d'assez près. Quand le plus jeune des deux frères eut terminé le *Déluge*, d'après Alexandre Véronèse, que l'aîné retoucha et qui est signé : *Edelincks sculpserunt*, Gérard voulut que Gaspard-François se présentât à l'Académie; mais celui-ci, toujours par modestie, refusa de faire les démarches nécessaires pour obtenir un honneur dont il ne se croyait pas digne. « Être assis entre les deux Gérard, dit l'écrivain qui nous fournit ces détails, entre son frère et Audran, parut à son peu d'ambition une place trop brillante, trop élevée pour son mérite, qu'il regarda toujours comme médiocre en se comparant à ce frère dont il eût fait au moins un demi-dieu. »

Gérard Edelinck eut plusieurs enfants : à l'exception d'une fille et d'un fils, ils lui furent enlevés dès leurs plus jeunes années. La fille épousa Jean Chaufourier, dessinateur-paysagiste de peu de talent. Le fils, appelé Nicolas, montra des dispositions pour la gravure; mais, d'après ce que nous fait connaître Mariette dans une note de l'*Abece-*

dario, une extrême indolence l'empêcha de profiter des leçons que son père avait entrepris de lui donner. Gérard crut que le meilleur moyen de combattre ce défaut était de faire voyager le jeune artiste. Il l'envoya d'abord à Munich auprès de C. G. Amling, graveur de mérite qui avait travaillé à Paris, où l'électeur l'envoya pour se perfectionner, et qu'Edelinck eut pour compagnon d'études dans l'atelier de François Poilly. Amling s'efforça de vaincre l'apathie de son élève et lui fit exécuter quelques planches. Son aptitude naturelle continua de se manifester, en même temps que sa paresse. De Munich, Nicolas Edelinck se rendit à Venise, où il se lia avec le peintre anversois Philippe Wleughels; son séjour dans cette ville fut assez long, mais il n'y grava que deux planches. Le goût du travail ne lui vint pas davantage à Rome où il alla ensuite. Quand il revint à Paris, son père avait cessé de vivre. Le bien que celui-ci lui avait laissé, quoique n'étant pas considéble, lui permit de se livrer à son penchant pour l'oisiveté. Il ne prit plus guère le burin que pour graver d'après Tortebat le portrait de Gérard Edelinck. Il devait au moins cet hommage à la mémoire de son père. Nicolas Edelinck mourut en 1768 des suites d'une chute. Il était âgé de 87 ans.

Antoine Coyzevox avait modelé en terre cuite un buste de Gérard Edelinck, lequel passa entre les mains d'Audran, qui succéda à notre artiste dans son logement des Gobelins. Le portrait de Gérard, peint par Tortebat et gravé une première fois par Nicolas Edelinck, le fut une seconde par P. Dupin, pour l'*Europe illustre* de Dreux du Radier, et l'a été dernièrement encore pour la collection des *Galeries de Versailles*.

PHILIPPE BUYSTER.

Né en 1595, à Anvers et non à Bruxelles, comme l'ont avancé la plupart des biographes, Philippe Buyster fit ses études sous la direction d'un certain Gillis Van Paepenhoven. Trouvant peu d'occasions d'employer son talent autrement qu'à de petits ouvrages qui n'avançaient ni sa réputation ni sa fortune, il se décida à partir pour Paris où tous les ciseaux habiles, comme tous les vaillants pinceaux, trouvaient de l'occupation, soit dans les bâtiments de la couronne, soit dans les fastueux hôtels des grands seigneurs et des financiers. Ses commencements furent modestes; il entra dans l'atelier d'un maître, comme c'était alors l'usage, et exécuta, pour le compte de son patron, de nombreux ouvrages de sculpture en bois pour la décoration des églises et des habitations particulières, aussi bien que pour les carrosses des personnes de qualité, dans lesquels le luxe de ce genre d'ornementation était porté très-loin. Ce n'était pas, pour un artiste de talent, une occupation fort relevée, mais on n'y regardait pas alors de si près. Pour juger équitablement les hommes et leurs actions,

demeura jusqu'à sa mort séparé de l'Académie. Dans une notice conservée en manuscrit aux archives de l'école des beaux-arts de Paris, et publiée dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie*, Guillet de Saint-Georges, après avoir parlé des démêlés de la maîtrise avec l'Académie, ajoute : « M. Buyster eut beaucoup de part à ces contestations, même il sortit du corps de l'Académie. Mais enfin, en l'année 1663, il quitta entièrement les maîtres, et, s'étant attaché à l'Académie, il y fit présent d'un satyre de terre cuite qui a dix-huit pouces de hauteur, et qui tient d'une main une grappe de raisin et de l'autre cette espèce de flûte à plusieurs tuyaux que les anciens appelaient syrinx. » A ce passage de la notice de Guillet de Saint-Georges, un anonyme contemporain a ajouté cette note qui renferme des indications précises : « Il (Buyster) refusa avec opiniâtreté de reconnaître l'autorité de l'Académie; ainsi, il en fut exclu et destitué de sa qualité d'ancien. » C'est le prononcé d'un arrêt rendu en forme, le 2 janvier, après trois citations. Cependant il fut rétabli dans son premier état le 26 mai 1663, et, le 4 janvier 1665, il donna son morceau de réception.

Le talent de Philippe Buyster était mis à contribution par les particuliers, dans les moments de liberté que lui laissait sa coopération active aux travaux des résidences royales. C'est ainsi qu'il fit :

Dans le château du président des Maisons, près de Saint-Germain en Laye, des groupes d'enfants représentant les génies des beaux-arts, pour la décoration du grand escalier, et un groupe de Mars et Minerve, qui fut un des principaux ornements du parc.

Dans le château de Videville, près de Poissy, appartenant à M. de Bullion, surintendant des finances, plusieurs

figures et un groupe de marbre, ayant pour sujet deux enfants jouant avec une chèvre. Ce morceau passe pour être un de ses ouvrages les plus distingués. On estime qu'il n'était guère resté inférieur à Du Quesnoi dans l'exécution des figures d'enfants.

Au château de Rincy, appartenant au fermier général Bordier, des groupes d'enfants chargés de trophées, de grandes figures soutenant une vaste cheminée et un excellent bas-relief de marbre de la Présentation de la Vierge au temple.

Nous ne citerons pas tous les travaux de notre artiste, faits pour des particuliers; ils sont en grand nombre. Toutefois nous en mentionnerons encore un, à cause de sa singularité. Le sculpteur anversois n'avait été employé que pour de grands seigneurs et de riches financiers, quand un client d'une condition plus obscure vint faire appel à l'habileté de son ciseau. Ce client était une cliente, la veuve d'un rôtisseur *célèbre* en son temps, qui avait fait une fortune considérable à débiter de la volaille cuite à point, dans une petite boutique de la rue de l'Arbre-Sec. La veuve, encore jeune, voulut quitter le commerce et jouir de l'indépendance opulente que lui permettaient de goûter les biens considérables amassés par son mari. A la place de la petite boutique, elle fit élever un magnifique hôtel, où le luxe de la décoration ne fut point épargné. Elle s'était adressée aux premiers artistes de l'époque, à ceux qui travaillaient pour la plus haute noblesse, et Buyster avait reçu, pour sa part, la commande d'un groupe destiné à surmonter la porte de l'hôtel. La belle rôtisseuse s'appelait Anne : elle invita notre artiste à prendre pour sujet du groupe sainte Anne apprenant à lire à la Vierge. On croira peut-être que, comme la plupart des parvenus,

elle s'efforça de faire oublier et d'oublier elle-même son ancien état. Il n'en fut rien. D'après le désir qu'elle exprima au sculpteur, celui-ci représenta, dans un bas-relief en forme de cartouche, placé sous le groupe qui vient d'être cité, un trophée dans la composition duquel entrèrent exclusivement des pièces de volaille. Plus d'une fois, quand la tradition de l'origine d'une fantaisie si singulière se fut perdue, ce blason d'une nouvelle espèce mit à l'épreuve la sagacité des archéologues. C'étaient bien là des armes parlantes, ou chantantes, si l'on aime mieux.

Une circonstance de la vie du sculpteur anversois, rapportée par Guillet de Saint-Georges, avec une apparence de mystère, a vivement excité notre curiosité, et nous avons fait beaucoup de recherches dans les mémoires du temps pour l'éclaircir; mais nos efforts n'ont point abouti à la découverte du mot de l'énigme. Voici comment s'exprime l'historiographe de l'Académie :

« Il (Buyster) se vit malheureusement embarrassé dans une affaire violente qui se passa dans le Cours de la Reine et qui coûta la vie à un homme. On fit contre lui des poursuites de justice. En cette affaire épineuse, M. Sarrazin, qui aimait fort M. Buyster, lui rendit de très-bons offices, en lui procurant l'appui de M. Desnoyers, secrétaire d'État, qui, chérissant les beaux-arts, vanta les talents de Buyster à M. le cardinal de Richelieu, de sorte que l'autorité de Son Éminence termina la chose par un accommodement. »

Quelle pouvait être cette affaire violente et quelle part y a prise notre sculpteur? C'est ce que nous n'avons point découvert. D'après les expressions dont se sert Guillet de Saint-Georges, il paraîtrait que Philippe Buyster n'y fut impliqué que secondairement, et n'en fut ni le promoteur,

ni l'acteur principal. S'il en eût été autrement, tout l'intérêt que lui portaient Sarrazin et M. Des Noyers n'aurait pas eu le pouvoir de lui faire obtenir la protection du cardinal de Richelieu.

Philippe Buyster n'avait pas discontinué ses travaux pour les églises de Paris, qui s'adressaient de préférence à lui quand il s'agissait de sculpture en bois, genre dans lequel on sait que les artistes des Pays-Bas ont excellé de tout temps, et où il avait une supériorité incontestée sur tous ses confrères français. Seulement, par une bizarrerie inexplicable, l'usage s'était établi à Paris de peindre les sculptures en bois de manière à leur donner l'apparence de la pierre, ce qui ôtait aux ouvrages de cette espèce leur mérite particulier, et les plaçait dans des conditions d'aspect défavorables. A l'église des religieuses du Calvaire, par exemple, Buyster avait exécuté, pour le grand autel, une composition où quatre figures d'anges, placées sur des colonnes torses, soutenaient un fronton surmonté d'une allégorie de la divinité. Le tout était en bois, mais blanchi en couleur de pierre, comme le dit une ancienne description, et rehaussé de filets d'or.

Aux carmélites de la rue Chapon, Buyster exécuta également la sculpture du maître-autel, dans lequel il fit entrer des figures d'anges tenant des guirlandes de fleurs. Ici l'or remplaça la couleur de pierre, pour cacher le ton naturel du bois.

Mademoiselle d'Orléans, duchesse de Montpensier, ayant conçu le projet de faire exécuter, dans le jardin des religieuses de la Visitation, un lieu de retraite où les pieuses recluses de cette maison allassent se livrer à de saintes méditations, ce fut Philippe Buyster qu'elle chargea de ce travail. Notre artiste fit élever un pavillon circulaire sur-

monté d'une coupole, sous laquelle il plaça un groupe représentant la sépulture de Jésus-Christ près duquel se tenaient la Vierge, saint Jean, la Madeleine, Marthe, Joseph d'Arimathie et Nicodème.

Quand la reine mère, Anne d'Autriche, fonda le monastère du Val-de-Grâce, elle désigna elle-même Philippe Buyster comme devant être chargé d'une partie des sculptures de l'église. Il y fit de jolies figures d'anges et des ornements auxquels se mêlent les chiffres de la reine.

Buyster n'avait pas le temps d'exécuter lui-même tous les travaux qui lui étaient commandés; souvent il se bornait à donner des modèles d'après lesquels travaillaient des artistes désignés par lui. On citait, comme ayant cette origine, les sculptures de l'église du Sépulcre, dans la rue Saint-Denis, et celles du principal autel de l'église des religieuses bernardines de Port-Royal, où un tableau de Philippe de Champagne était placé entre une statue de la Vierge et un saint Jean-Baptiste de notre Anversois, ce qui faisait une œuvre tout à fait belge dans son ensemble.

Plusieurs tombeaux de personnages célèbres figurent dans la liste des productions de Buyster. Son chef-d'œuvre en ce genre fut le mausolée du cardinal de la Rochefoucauld, grand aumônier de France, qu'il fit pour l'église abbatiale de Sainte-Geneviève du Mont. Ce mausolée, de marbre noir, était surmonté de la statue de marbre blanc du cardinal, lequel était représenté à genoux et revêtu d'un long manteau, dont l'extrémité était soutenue par un génie de la douleur. Piganiol de la Force s'exprime ainsi au sujet de ce morceau, dans la *Description historique de la ville de Paris :* « Dans une chapelle (de Sainte-Geneviève du Mont) qui est à côté du grand autel, est un magnifique tombeau de marbre noir, sur lequel on voit la

statue de marbre blanc du cardinal de la Rochefoucauld à qui un ange sert de caudataire. Ce chef-d'œuvre de sculpture est de Philippe Buyster, sculpteur du roi. » Nous citons ce passage non-seulement pour montrer de quelle manière l'ouvrage de notre artiste était qualifié par un auteur impartial, mais encore parce qu'il nous apprend que Philippe Buyster eut le titre de sculpteur du roi, particularité que nous ne voyons pas mentionnée dans les biographies.

Le tombeau du cardinal de la Rochefoucault fut transporté, à la fin du XVIIIme siècle, au Musée des monuments français, rue des Petits-Augustins. Lors de la suppression de ce musée, il fut réédifié dans l'église de l'hospice des Incurables, dont le cardinal avait été le fondateur.

Le devis des ouvrages de sculpture et architecture, de marbre et de bronze du monument destiné à la sépulture du cardinal de la Rochefoucault, existe en manuscrit à la bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris. Il a été reproduit textuellement dans la *Revue archéologique* (année 1850), et renferme des détails très-précis, très-minutieux sur la manière dont il doit être procédé aux travaux, la nature des matériaux, le prix et les termes de payement. Suivant un usage très-ancien et encore suivi à l'époque dont nous parlons, le devis a la forme d'un acte notarié. Le sculpteur s'engage à exécuter son travail, conformément à un plan signé des parties, dans le délai de quatorze mois, et les religieux de l'abbaye de Sainte-Geneviève du Mont prennent, de leur côté, l'engagement de lui payer la somme de six mille livres. Dans l'acte authentique dont il s'agit, Philippe Buyster est qualifié de *sculpteur ordinaire du roi*, ce qui vient à l'appui de la désignation donnée par Piganiol de la Force. Il est dit aussi qu'il demeure dans l'hôtel

des Tuileries, où les artistes les plus renommés obtenaient seuls la faveur d'un logement. Ce sont des témoignages trop significatifs de la considération dont jouissait notre sculpteur, pour que nous négligions d'en tenir note.

Philippe Buyster a eu, comme le dit Guillet de Saint-Georges, « beaucoup de part aux ouvrages de Versailles. » Il fit, pour les massifs qui entourent la fontaine d'Apollon, huit figures de faunes et d'hamadryades; à l'un des côtés de l'entrée du château, Neptune armé de son trident et ayant un cheval marin à ses pieds, et de l'autre côté, deux grandes figures de Cérès et de Bacchus. Enfin, près du bassin de la Pyramide d'eau, il plaça un faune en marbre, son dernier ouvrage.

Voulant terminer dans le repos une carrière longue et bien remplie, Buyster se retira dans une maison qu'il avait acquise aux Porcherons. Rarement le repos complet satisfait l'artiste accoutumé au mouvement d'une vie laborieuse. Buyster avait renoncé aux travaux commandés; mais il voulut s'occuper encore selon sa fantaisie. Il fit les modèles d'ouvrages de sculpture dont il s'était proposé d'enrichir la chapelle de Notre-Dame de Lorette, dépendant de la cure de Montmartre, près de la retraite qu'il s'était choisie, et il en dirigea l'exécution. Les figures de saint Roch et de saint Sébastien, qu'on y voyait aux deux côtés du tabernacle, étaient de ses élèves; mais il voulut qu'il y eût aussi quelque chose de ses mains, et il fit deux figures d'anges qui surmontaient l'entablement.

Une singulière idée vint à notre artiste. Il forma le projet de faire lui-même son tombeau, qu'il voulait avoir dans la chapelle de Notre-Dame de Lorette, et de consacrer les dernières années de sa vie à ce travail, qui n'était pas de nature, il faut l'avouer, à lui inspirer des idées riantes.

Il n'alla pas vite en besogne, n'étant nullement pressé, comme on peut le croire, de prendre possession de l'habitation où devait reposer la partie mortelle de son être. On aurait dit que le destin se mettait d'accord avec lui, pour qu'il pût réaliser son étrange caprice. Sept années se passèrent ainsi, Buyster travaillant un peu chaque jour, et le tombeau avançant lentement, mais avançant. Il venait d'être terminé, quand celui dont il devait renfermer les restes, mourut, le 15 mars 1588, à l'âge de quatre-vingt-treize ans.

Le tombeau que Philippe Buyster s'était fait de ses mains, était de marbre blanc. Le portrait de l'artiste, en forme de médaillon, était attaché à une colonne élevée sur un piédestal, entre deux génies versant des larmes. Sous le bas-relief se trouvait une plaque de marbre portant deux inscriptions, l'une en latin, l'autre en français, à la louange du défunt. « On y voit, dit Guillet de Saint-Georges, un témoignage de sa charité envers les pauvres, car, ayant fondé à perpétuité un service pour lui et un autre pour sa femme, il veut qu'à chacun de ces services, on distribue aux pauvres une aumône de cent sous, d'où l'on doit conclure le bon usage qu'il a fait du bien que ses talents lui ont légitimement acquis. » S'il faut en croire Mariette, Buyster était l'auteur des deux inscriptions, dans lesquelles ses vertus étaient célébrées. On devra convenir que notre artiste était un homme de précaution, et qu'il poussait très-loin la foi dans cette maxime, que nos affaires ne sont jamais mieux faites que par nous-mêmes.

PHILIPPE ET NICOLAS VLEUGELS.

Les deux artistes dont la biographie va suivre ne font point partie de la glorieuse pléiade des maîtres flamands. Ce sont de modestes étoiles qui n'ont jeté que de faibles lueurs; mais leur place n'en est pas moins marquée dans le firmament de l'école nationale, où, pour être juste et faire à chacun la part qui lui revient, il faut admettre jusqu'aux nébuleuses.

On en serait réduit aux renseignements les plus vagues sur Philippe Vleugels, si Nicolas Vleugels, son fils, n'avait répondu par une lettre très-curieuse à la demande que lui avait adressée Dubois de Saint-Gelais, historiographe de l'ancienne Académie de Paris, à l'effet d'obtenir des matériaux pour l'éloge du peintre d'Anvers, et si cette lettre ne s'était retrouvée dans la bibliothèque de l'École des beaux-arts, d'où l'ont tirée les éditeurs des *Mémoires*

inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pour l'insérer dans ce recueil.

Suivant les indications fournies par Nicolas Vleugels dans la lettre dont il s'agit, Philippe Vleugels, né à Anvers, appartenait à une bonne famille de la bourgeoisie. Sa mère, nommée Catherine Gérard, était alliée d'assez près à Rubens. Le premier renseignement qu'on cherche dans les notes de Nicolas Vleugels, c'est la date de la naissance de son père. Il ne l'indique point, par la raison qu'il l'ignore. Tout ce qu'il peut dire, c'est que Philippe arriva à Paris vers l'époque de la mort du cardinal de Richelieu, et qu'il avait alors vingt-deux ans. Si cela était exact, Philippe Vleugels serait né vers 1620, attendu que Richelieu mourut en 1642. Cette indication s'accorderait avec celle que donne Mariette dans ses annotations de l'*Abecedario*, où il dit que notre artiste mourut le 22 mars 1694, étant âgé de soixante-quatorze ans. Une communication dont nous sommes redevable à M. Génard, sous-bibliothécaire à Anvers, nous renseigne positivement sur la date de la naissance de notre artiste, qui fut baptisé à Notre-Dame le 2 juillet 1619. L'acte de baptême nous apprend, en outre, que la mère de Philippe Vleugels s'appelait Geerts et non pas Gérard, et il nous permet enfin de rectifier l'orthographe du nom de nos artistes qu'on écrit généralement : *Vleughels* ou *Wleughels*. Quoi qu'il en soit, Nicolas Vleugels nous apprend que son père eut deux maîtres : le premier, dont il a oublié le nom, avait étudié, en Italie, auprès de l'Albane et mourut jeune, peu de temps après son retour à Anvers. Le second fut Corneille Schut. Il fit des progrès sous la direction de cet excellent artiste; mais ce qui influa surtout favorablement sur le développement

de son talent, c'est que, par des relations de parenté avec Rubens, il obtint l'accès de l'atelier de l'illustre maître, où la vue des chefs-d'œuvre qui naissaient chaque jour sous son pinceau magique, lui fournissait les plus précieuses occasions de s'instruire dans la pratique de son art. C'est ainsi qu'il fit un portrait de sa mère, à l'imitation de celui d'une dame du même âge, que Rubens avait peinte, et réussit de manière à fixer, quoique très-jeune encore, l'attention des artistes anversois.

Le portrait lui parut être sa vocation. Désirant obtenir les conseils du maître par excellence pour ce genre de peinture, de Van Dyck, il partit pour Londres. Malheureusement l'artiste favori de Charles Ier venait de mourir. C'était donc en 1641 ; et cette date concorde encore parfaitement, tant avec celle de la naissance de Philippe Vleugels qu'avec celle de son arrivée à Paris. Notre artiste ne fit qu'un assez court séjour en Angleterre; s'il faut en croire son fils, il y fit des portraits qui obtinrent du succès et furent mis en comparaison avec ceux de Lely; mais il voulait aller poursuivre ses études en Italie, et c'est avec l'intention de donner suite à ce projet qu'il se rendit à Paris, d'où il comptait se diriger vers les Alpes en traversant la France. Mariette dit que Philippe Vleugels fut attiré à Paris par Philippe de Champaigne, son compatriote; mais Nicolas Vleugels ne fait aucune mention de cette circonstance, qu'il n'aurait sans doute pas ignorée.

Philippe Vleugels arriva à Paris en compagnie d'un certain Wolfart, comme il est dit dans la lettre d'où nous tirons nos renseignements, « fils d'un célèbre peintre d'Anvers, » qui se dirigeait également vers l'Italie.

Il s'agit sans doute ici du fils d'Artus Wolffaerts, pein-

tre d'histoire et de genre, mort en 1687, à un âge avancé. Nos jeunes gens avaient une lettre de recommandation pour Pierre Van Mol, artiste anversois comme eux, de l'école de Rubens, qui s'était fixé à Paris, où il avait le titre et les fonctions de peintre du roi.

Van Mol, dont ils parvinrent, non sans peine, à découvrir la demeure, fit bon accueil à ses compatriotes et les aida à se procurer un logement; car des voleurs les avaient, sur la route, dépouillés de leur modeste bagage, et ils n'osaient se présenter nulle part. Ce fut un doreur flamand, nommé Gérard Locreman, qui fut chargé par Van Mol de leur trouver un gîte. Il les conduisit dans une maison du faubourg Saint-Germain, connue sous le nom de *la Chasse*, et qui, selon l'expression de Nicolas Vleugels, était une espèce de refuge des peintres de leur pays.

C'était l'heure du souper, quand nos voyageurs firent leur entrée dans la colonie flamande. Nous citerons textuellement le passage de la lettre de Nicolas Vleugels, où la cordiale réception qu'ils reçurent, conforme aux mœurs du temps, est racontée avec une bonhomie pleine de charme : « On était à table : on fit caresse aux nouveaux venus, on leur fit prendre place et là ils trouvèrent des amis, le couvert, bon visage et bonne chère. Mon père était fort en peine de savoir qui payerait cette dépense; un qui était auprès de lui, et qui s'en aperçut, lui dit de manger et de ne pas s'en mettre en peine. La plupart des peintres qui se trouvaient là étaient habiles. Il y avait Nicasius, Van Boucle, Fouquières, C. Kalf, etc. Ce fut ce dernier qui dit à mon père de se tranquilliser et qui lui prêta du linge pour sortir le lendemain. »

Voici quelques indications sur les artistes cités par Nicolas Vleugels dans ce passage.

Van Boucle, dont aucun des biographes des artistes flamands ne fait mention, était, suivant Félibien, disciple de Sneyders. Il excellait dans la peinture des animaux et *gagnait tout ce qu'il voulait.* Cependant tel était son genre de vie, qu'il resta pauvre et mourut à l'Hôtel-Dieu.

Nicasius n'était pas Hollandais, comme le disent les biographes, car on trouve la note suivante dans les registres de l'Académie de peinture de Paris, dont il fut membre : « Bernaert Nicasius, né à Anvers, peintre d'animaux, reçu académicien le 17 octobre 1663. » Guillaume Kalf était bien réellement Hollandais. C'était un habile peintre de nature morte. Quant à Jacques Fouquières, le paysagiste anversois, il nous est bien connu; nous lui avons précédemment consacré une notice.

Kalf avait pris Philippe Vleugels en affection. Il se chargea de lui trouver de l'ouvrage et le conduisit chez Jean-Michel Picart, peintre de fleurs et marchand de tableaux, qui avait un atelier où il employait des jeunes gens de talent, mais pauvres, à faire des copies qu'il vendait, sans doute, pour des originaux, car ce genre de spéculation a toujours été en usage. Ce Picart n'est pas mentionné par les historiens de la peinture flamande. Il paraît cependant n'avoir pas été sans mérite. Philippe Vleugels fut pris par lui à l'essai. Ses appointements furent vraisemblablement fort médiocres d'abord; mais il avait le logement et la table, ce qui était quelque chose pour un homme dans sa position. Il fit donc des copies et il en fit de bonnes, car son patron eut le bon esprit de l'employer particulièrement à reproduire des œuvres de maîtres de l'école flamande, dont il avait les traditions. On remarqua une *Descente de croix* qu'il peignit d'après un original de Van Dyck et qui fut placée dans une chapelle de l'église Saint-Sulpice.

Philippe Vleugels trouva deux avantages chez Michel Picart, outre ceux d'être assuré du gîte et de la pitance. C'était, 1° de voir de beaux tableaux ; 2° d'être à la source d'occasions qui pouvaient s'offrir d'avoir des travaux à faire chez des particuliers, car on s'adressait souvent à son patron, lorsqu'il y avait quelque château à décorer. Il fut, en effet, mandé chez un conseiller au parlement, nommé Brisard, qui l'occupa longtemps et qui lui fit l'offre, acceptée avec reconnaissance, de l'héberger au lieu et place du sieur Picart, avec addition d'émoluments très-supérieurs à ceux qu'il recevait chez celui-ci. Il peignit une chapelle entière à Clignancourt, près de Paris, où le conseiller avait un bénéfice, et décora son hôtel de nombreux tableaux, parmi lesquels son portrait parfaitement réussi.

Pendant son séjour chez le conseiller Brisard, Philippe Vleugels fit la connaissance de Mme de Brienne, dont la protection lui fut avantageuse, car elle lui valut d'abord la commande de quarante tableaux pour l'église du couvent des Carmélites de Saint-Denis, puis celle d'un Christ sur la croix, qu'il fit, par ordre de la reine mère, pour une des salles de l'Hôtel-Dieu.

Philippe Vleugels avait pour voisin un compatriote appelé Matthieu Van Platenberg, qui avait francisé son nom en celui de Platemontagne, réduit plus tard en Montagne. Il était peintre de marine; mais ce n'avait pas été sa première profession. Lorsqu'il arriva à Paris venant d'Anvers, sa ville natale, il était brodeur. A cette époque, les brodeurs étaient de vrais artistes qui peignaient avec l'aiguille comme on fait avec le pinceau, se servant de laines teintes au lieu de couleurs. Son habileté lui avait procuré une nombreuse clientèle, quand une circonstance aussi fâcheuse qu'inattendue vint ruiner son industrie. Nicolas

Vleugels dit, sans autre explication, que la broderie fut défendue. Ces sortes d'atteintes à la liberté sont si peu dans nos lois et dans nos mœurs, qu'on serait tenté de croire à une méprise de la part de celui qui avance un tel fait. Rien n'était plus exact cependant. Nous trouvons la confirmation du dire de notre artiste dans les ordonnances somptuaires rendues en France de 1613 à 1636. Ces ordonnances défendaient l'application des broderies d'or, d'argent ou de soie aux vêtements d'hommes et de femmes. Elles étaient rendues, disait-on dans les considérants, parce que les dépenses superflues où chacun s'engageait par émulation, ruinaient les familles. Les excès du luxe ne sont donc point une invention de notre temps; mais il y a cette différence, que les gouvernements ont le bon esprit de laisser les gens qui veulent se ruiner, satisfaire librement cette sotte fantaisie.

Matthieu Van Platenberg avait un fils et deux filles. Le fils avait suivi la même carrière que son père, et acquit une sorte de célébrité. Philippe Vleugels demanda une des filles en mariage et l'obtint. Il s'était fait, par son talent et par ses relations, une position qui lui permettait de vivre honorablement, avec sa famille, du produit de ses travaux. Van Mol, avec qui il avait conservé des relations d'amitié, lui faisait de fréquentes visites, l'aidait de ses conseils, et l'empêchait de céder aux entraînements d'une facilité dont il était toujours tenté d'abuser. La mort de cet excellent artiste le priva d'un guide qui lui était fort nécessaire. Il multipliait ses productions, sans trop se soucier de l'état d'imperfection où étaient encore celles qu'il laissait sortir de son atelier. On voyait un grand nombre de tableaux de lui dans les églises de Paris, et notamment dans celles des Feuillantines, des Célestins, de Notre-

Dame de Lyesse et de Saint-Jacques du Haut-Pas. Ils avaient pour qualité un reflet du coloris flamand, dont il n'avait point perdu le sentiment, et, pour défaut, une négligence extrême dans l'exécution. Nicolas Vleugels est obligé d'avouer lui-même ce côté faible de son père. « Il y a, dit-il, de la couleur dans ses ouvrages, une grande union et un beau pinceau. Le tableau qu'il a donné à l'Académie est très-bien peint; mais comme il n'avait pas fait grande étude, qu'il avait voulu gagner de l'argent et qu'il en avait trouvé l'occasion, il en avait profité sans songer qu'il abandonnait ce qui devait le soutenir. Il fit quantité de portraits qui sont ressemblants, bien entendus et bien colorés, mais peu étudiés. » Mariette dit aussi que « le portrait était son principal talent. »

Philippe Vleugels fut élu membre de l'Académie le 28 mai 1663. Il mourut, comme nous l'avons dit, le 22 mars 1694. Son fils assure qu'il n'avait jamais pu bien apprendre le français durant un séjour de plus de cinquante ans à Paris, mais qu'il « se piquait de savoir et de parler correctement son flamand. » — « Mon père était grand, beau et bien fait, ajoute Nicolas Vleugels; il était bien venu chez les gens de qualité qui l'honoraient de leur amitié; il avait beaucoup de familiarité avec eux; son langage ne déplaisait pas, et il contait en méchant français de petites histoires assez joliment. » Dans les dernières années de sa vie, Philippe Vleugels, ayant perdu sa femme, quitta sa maison et la peinture, pour aller s'établir chez sa fille, où il resta jusqu'à sa mort.

Nicolas Vleugels, dans la lettre adressée à Dubois de Saint-Gelais pour fournir les renseignements qui lui sont demandés sur la vie de son père, donne quelques lignes sur lui-même, sur ses études et sur ses premiers travaux. Il

nous apprend d'abord qu'il était le troisième enfant de Philippe Vleugels, qui avait eu de Catherine Van Platenberg, sa femme, deux fils et une fille. Son frère aîné avait commencé également par cultiver la peinture et n'avait pas mal réussi dans le paysage; mais l'affaiblissement de sa vue l'obligea à changer de carrière et à solliciter un emploi dans les fermes qui lui fut accordé. Quant à lui, Nicolas Vleugels, il dit lui-même qu'il était né avec des dispositions pour la peinture; mais que son père étant déjà vieux à l'époque où il commença ses études d'artiste, ne put pas les diriger avec toute l'attention nécessaire, ce qui l'empêcha de s'élever jusqu'où il croit qu'il aurait pu atteindre. Il ne nous apprend pas quel fut son maître, après qu'il eut perdu son père; mais, suivant Mariette, il s'attacha à Pierre Mignard qui, pendant quelque temps, lui donna des leçons. Nicolas Vleugels dit qu'ayant obtenu un prix à l'Académie, « il fit le voyage de Rome et de Venise où, l'âge lui étant venu, il étudia plus sérieusement et revint ensuite à Paris, après être resté plus de deux ans en Italie, un peu moins ignorant qu'il était parti. » Il y a une apparence de modestie dans la manière dont cette note est conçue; mais elle tendrait cependant à faire supposer que notre artiste obtint le premier prix, celui qui procurait au lauréat l'avantage de faire le voyage d'Italie avec une pension du roi, or ce n'est pas ce qui eut lieu. Nicolas Vleugels concourut en 1694, l'année même de la mort de son père; le sujet était *Loth et ses filles sortant de la ville de Sodome;* il n'obtint que le second prix, le premier ayant été partagé entre Neveu et Fremin, et il ne se présenta plus de nouveau au concours. C'est donc à ses frais qu'il fit le voyage d'Italie. Le bien qu'il reçut en héritage de son père, lui permettait de consacrer cette dépense à son désir d'instruction.

Mariette ne juge pas aussi favorablement que Nicolas Vleugels le fait lui-même, les résultats qu'eut le voyage d'Italie pour ses progrès dans la peinture : « Il passa en Italie, dit le célèbre iconophile, et il y fit un assez long séjour, tant à Rome qu'à Venise; mais apparemment que ses dispositions pour l'art qu'il avait embrassé n'étaient pas aussi décidées que celles de l'esprit, qui devaient lui acquérir de la considération dans le monde. Il ne parut pas, à son retour, que sa manière se fût enrichie, ni perfectionnée. »

Suivant Mariette, Nicolas Vleugels savait à peine dessiner et ne peignait guère mieux. Le critique ajoute que, pourtant, il avait le secret de faire de petits tableaux qui plaisaient, parce qu'il ne traitait que des sujets agréables, et que ses figures, ainsi que ses compositions, avaient quelque chose de flatteur. Nous n'accuserions pas le critique français de s'être montré trop sévère pour notre artiste, si nous jugions celui-ci d'une manière absolue, au point de vue d'une rigoureuse application des principes de la forme; mais si nous le comparons à la plupart des peintres qui, de son temps, jouissaient d'un certain crédit à Paris, nous dirons qu'il ne leur était pas inférieur. Les bons dessinateurs étaient rares alors, si même il y en avait.

Mariette lance contre Nicolas Vleugels une accusation plus grave que celle de manquer de dessin. Cette accusation est celle de plagiat. Après avoir dit que ses compositions avaient quelque chose de flatteur, il poursuit en ces termes : « Tout le monde n'était pas obligé de savoir qu'il les avait pillées dans les œuvres des grands maîtres qui l'avaient précédé. Il ne faisait aucune difficulté d'en copier des morceaux entiers et de les reporter dans ses tableaux. On le trouvait continuellement entouré d'estampes où il fourrageait, et personne ne lui en demandait aucun compte.

Ses confrères le craignaient; les gens de lettres le considéraient. Un certain ton qu'il avait pris faisait imaginer qu'il avait de l'érudition, qui pourtant était des plus minces; mais que ne fait-on pas, armé d'un peu de charlatanerie? »

Nous ne pouvons pas dire qu'en ceci Mariette ait tout à fait tort. Il est certain que l'originalité n'est pas la qualité dominante de Nicolas Vleugels; il est certain qu'on retrouve souvent d'anciennes connaissances parmi les figures qu'il a fait entrer dans ses compositions. Au nombre des gravures dont il s'entourait, à ce que nous assure le critique, et où il ne se faisait faute de puiser, celles qui reproduisaient les compositions de Rubens n'étaient sans doute pas en minorité, car on trouve dans ses types, notamment dans ses types de femmes, des réminiscences du chef de l'école d'Anvers.

Nicolas Vleugels fut élu membre de l'Académie de peinture le 31 décembre 1716. Pour son tableau de réception, il représenta : *Alexandre faisant peindre par Apelle sa maîtresse Campaspe*. Ce tableau fut gravé par Surrugue sous le titre de : *l'Amour indiscret*. Il donna pour pendant à cette composition : *l'Amitié généreuse*, dont le sujet était Alexandre cédant la belle Campaspe à son peintre, lorsqu'il apprend que celui-ci est amoureux d'elle.

En 1724, Nicolas Vleugels eut l'honneur d'être choisi pour aller prendre à Rome la direction de l'Académie française. C'est, nous semble-t-il, un témoignage de la considération dont il jouissait. Mariette, qui ne lui a pas épargné les critiques, ainsi qu'on l'a vu, reconnaît qu'il remplit ses fonctions de manière à justifier le choix dont il avait été l'objet. Voici comment il s'exprime à cet égard :

« Vleughels partit de Paris, le 24 mai 1724, pour aller à Rome, et remplit ce poste important (celui de directeur de l'Académie) avec beaucoup de dignité, faisant parfaitement les honneurs de la nation. »

Gersaint rend également justice à son caractère ainsi qu'à son talent, dans une note du catalogue descriptif de M. Quentin de l'Orengère : « Ses compositions, dit-il, sont fort agréables, et il y a beaucoup cherché le goût de Paul Véronèse. Il ne peignait guère que de petits tableaux de chevalet, où il réussissait. Il avait beaucoup d'esprit, et il possédait tous les agréments de la bonne société. Ses talents et son mérite personnel lui procurèrent la place de directeur de l'Académie royale de Saint-Luc, établie à Rome, que le roi lui donna, et dans laquelle il est mort, il y a quelques années. Il s'était attiré à Rome une estime universelle, même des savants et des gens de lettres avec lesquels il avait été souvent en relations. »

Nicolas Vleugels fut nommé par le roi, pendant son séjour à Rome, chevalier de Saint-Michel, ce qui, depuis lors, le fit désigner sous le nom du *chevalier Vleugels.*

Notre artiste avait été intimement lié avec Watteau. Ils étaient presque compatriotes; Valenciennes, la patrie du peintre des *Fêtes galantes*, bien qu'elle fût incorporée à la France, n'en était pas moins restée une ville flamande : « Il était l'ami de Watteau, dit Mariette, et pendant quelque temps, ils hébergèrent ensemble dans la même maison. » Cette maison appartenait au neveu de Le Brun. M. Arthur Dinaux, en parlant de l'inconstance de Watteau et de l'humeur qui le portait à changer constamment de résidence et de relation, en donne pour preuve qu'il ne put pas même rester chez Vleugels, son ami.

Les petits tableaux de Nicolas Vleugels étaient très-recherchés des amateurs français au siècle dernier. La comtesse de Verrue, célèbre par son goût pour les arts non moins que par ses aventures romanesques, avait dans sa collection sept morceaux de lui, parmi lesquels on remarquait : *Télémaque dans l'île de Calypso;* le *Triomphe de Galathée* et *Diane découvrant la faute de Calisto.* La première de ces compositions a été gravée par Edme Jeaurat.

Vleugels a traité des sujets différents, empruntés tour à tour à l'histoire sainte, à la mythologie et à l'histoire profane, sans compter des sujets de fantaisie et des études rapportées d'Italie. Ce n'est pas dans les compositions religieuses qu'il se fait juger le plus favorablement. Le style qui convient pour ce genre de peinture lui manquait, comme il manquait à bien d'autres. Cependant on ne peut nier qu'il n'ait montré un certain goût d'arrangement dans quelques pages tirées de l'Écriture, par exemple dans celle qui représente Abigaïl se prosternant devant David. On louerait avec justice les groupes de femmes qui animent la partie gauche de cette composition, si les types et les attitudes des figures n'étaient des réminiscences trop manifestes de Rubens.

Dans les sujets de l'histoire profane et dans les allégories mythologiques, comme les *Quatre Éléments* et les *Quatre Saisons,* Vleugels est tombé dans la grâce maniérée qui caractérise les peintres de son époque. Ce n'est pas chez lui un défaut individuel, c'est celui de toute une école.

Nous trouvons la preuve du cas que l'on faisait du talent de notre artiste dans le grand nombre de gravures exécutées d'après ses compositions. Les meilleurs burins, ceux

de Cochin, de Drevet, d'Edelinck, de Haussart, d'Edme Jeaurat, de Larmessin, de Le Bas, de Pitau, de Surrugue, de Tardieu, de Thomassin, ont donné des interprétations de ses œuvres.

Il existe de Nicolas Vleugels une eau-forte, essai de sa jeunesse. C'est une femme nue, couchée dans un jardin et vue de dos. Cette estampe est de forme ovale, en travers : elle est signée au bas, à droite, *Vleugels*. Après l'avoir décrite dans son ouvrage, un peintre-graveur français, M. Robert Dumesnil, ajoute : « Cet artiste, en signant la seule estampe qu'il a gravée, a écrit son nom comme nous le faisons ici (Vleugels); mais la plupart des auteurs qui en ont parlé, et presque tous les graveurs qui ont reproduit ses compositions, ont écrit *Vleughels*, en sacrifiant l'orthographe au mérite de la prononciation. » La forme graphique donné par Nicolas Vleugels à la signature mise par lui sous son estampe, ne serait pas seule un témoignage suffisant de sa véritable orthographe. Dans la lettre qu'il adressa à Dubois de Saint-Gelais, et que nous avons mise à contribution pour cette notice, il écrit le nom de son père *Wleughels*, tandis qu'il signe cette même pièce *Vleughels*. Le texte de sa lettre est rempli de fantaisies orthographiques, bien qu'il nous apprenne que son père avait voulu lui faire faire ses humanités.

Nous avons dit que Nicolas Vleugels s'était fait, par son caractère, une position personnelle très-honorable à Rome, à l'époque où il remplissait les fonctions de directeur de l'Académie de France. Il paraît qu'il éprouva, dans les dernières années de sa vie, un grand chagrin, dont la cause n'est pas connue. Voici dans quels termes il écrivait à M. de Saint-Gelais : « J'attends une réponse à la lettre que je vous écrivis dernièrement. Je ne suis point encore

à moi; je suis dans les douleurs. La personne qui vous rendra ce paquet a été en partie témoin de mon malheur, et elle a eu assez de bonté pour y prendre part. »

On indique partout la date de 1737 comme celle de la mort de Nicolas Vleughels. C'est une erreur : c'est en 1732 qu'il a cessé de vivre. La preuve en est donnée par l'épitaphe du tombeau qui lui fut élevé dans l'église Saint-Louis des Français, et qui existe encore. Voici cette épitaphe :

D. O. M.
NICOLAO VLEUGHELS PARISINO
REGII ORDINIS S. MICHAELIS
EQUITI TORQUATO
VITAE INTEGRITATE MORUMQUE SUAVITATE
INSIGNI
LIBERALIUM ARTIUM STUDIIS
PICTURA PRAESERTIM ECCELENTI
QUI REGIAM GALLIARUM IN URBE ACADEMICAM
SINGULARI CURA ET LAUDE
MODERATUS
OBIIT
V ID. DECEMBRIS ANNO MDCCXXXII
AETATIS SUAE LXVIII
MARIA THERESA GOSSET UXOR
ET BERNARDINUS FILIUS
MAETISS. PP.

Le monument qui surmontait la tombe de Nicolas Vleugels était l'œuvre du sculpteur et Michel-Ange Slodtz. Il se composait d'un petit génie tenant de la main gauche une palette et de la droite recouvrant d'un voile le médaillon du vieux peintre. Ce monument a été gravé, en 1744, par Claude Galimard.

L'inscription tumulaire que nous venons de transcrire

est intéressante à plusieurs titres pour la biographie de notre artiste. Elle permet de rétablir, comme nous l'avons dit, la date de sa mort jusqu'ici mal indiquée. Elle nous apprend en même temps celle de sa naissance, qui n'est renseignée nulle part. Agé de 58 ans en 1732, Nicolas Vleugels était né en 1674. De plus, nous voyons qu'il était marié et qu'il avait un fils, circonstances de sa vie privée, dont ses biographes ne font pas mention. Marie-Thérèse Gosset, sa femme, était, à ce que nous apprend Mariette, belle-sœur du peintre Jean-Paul Pannini.

Il existe à la Bibliothèque royale un exemplaire d'une traduction française du dialogue sur la peinture de Ludovico Dolce, imprimé à Florence en 1735. Sur le titre de ce volume, on lit : *Ex libris P.-J. Mariette*, 1740. Van Hulthem, qui l'a signé à son tour, en inscrivant la date de 1799 comme celle de l'acquisition qu'il en avait faite, y a mis cette note : *Traduit par Nicolas Vleughels, né à Anvers en 1669, mort en 1737, directeur de l'Académie française à Rome.* Il y a dans cette note à peu près autant d'erreurs que de mots. On a vu que notre artiste n'est pas né à Anvers, qu'il n'est pas né en 1669, et qu'il n'est pas mort en 1737. Ces erreurs ne sont rien auprès de celle qui fait attribuer, par Van Hulthem, à Nicolas Vleugels, la traduction du livre de Ludovico Dolce. Où le bibliophile avait-il pris ce renseignement? C'est ce qu'il ne prend pas la peine de nous dire. Il aurait évité de faire cette fausse attribution, s'il avait lu la note mise par l'auteur de la traduction au bas de la page 33, laquelle est ainsi conçue : « Je me souviens que du temps que j'étais à Rome, on me disait que la villa d'Ostia était toute peinte de paysages de Pierre de Cortone. » *Du temps que j'étais à Rome :* or on sait que Vleugels n'a pas quitté cette ville de 1724, époque

de son entrée en fonctions comme directeur de l'Académie de France, jusqu'en 1732, époque de la mort. Le traducteur écrit à Florence où Vleugels n'a jamais résidé. Nous ajouterons qu'il n'existait plus en 1735, quand le livre dont il est censé être l'interprète fut imprimé.

Nous avons cru devoir relever l'étrange assertion de Van Hulthem et en démontrer le peu de fondement, parce qu'elle aurait pu induire en erreur les futurs auteurs de notre histoire littéraire.

Les petits tableaux de Nicolas Vleugels sont dispersés dans les cabinets d'amateurs, qui leur accordent sans doute une part de la faveur dont jouissent aujourd'hui les productions de l'école du dix-septième et du dix-huitième siècle. On n'en trouve guère dans les collections publiques. Nous citerons seulement deux petits cadres : *Le Lever et la Toilette*, qui font partie du musée de Valenciennes, et dont M. le comte Clément de Ris dit, dans son livre sur les *musées de province*, qu'ils sont précieux à cause de la rareté des œuvres de l'artiste; et *Apelle peignant la maîtresse d'Alexandre*, morceau de réception de Vleugels à l'Académie, qui se trouve actuellement au château de Compiègne.

Nous avons des portraits des deux Vleugels. Celui de Philippe est gravé par Larmessin d'après Phil. de Champaigne; celui de Nicolas fut peint par Ant. Pesne et gravé par E. Jeaurat. Tous deux font partie de la chalcographie du Louvre.

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

Philippe de Champagne ou Champaigne, selon l'orthographe qu'il donnait lui-même à son nom, est né à Bruxelles le 26 mai 1602. Il était fils d'Henri de Champaigne et d'Élisabeth Detrogh, mariés à Bruxelles le 7 janvier 1597. Faut-il dire que ses dispositions pour l'art auquel il était destiné à devoir plus tard sa renommée, se manifestèrent de bonne heure? Cette particularité se présente au début de presque toutes les biographies d'artistes, et vraiment il est inutile de la consigner, attendu que la vocation doit naturellement se manifester dès l'enfance chez ceux qui sont appelés par leur organisation à se distinguer dans la pratique des beaux-arts. Félibien rapporte, dans ses *Entretiens*, l'anecdote que voici relativement à ses premières études : « Bernard Van Orley, ce peintre dont je vous ai parlé et qui a fait les cartons pour les tapisseries des *Douze Mois* qui sont chez le Roy, avoit une fille parente de Philippe. Comme il alloit souvent la voir, elle l'entretenoit des ouvrages que son père faisoit, ce qui augmentoit encore

davantage l'inclination que ce jeune enfant avoit pour la peinture, en sorte qu'à l'âge de huit à neuf ans, il ne faisoit presque autre chose que de copier tout ce qu'il pouvoit rencontrer d'estampes et de tableaux. »

Presque tous les biographes ont répété cette anecdote. Une petite difficulté s'oppose à ce qu'on puisse l'accepter comme vraie : Bernard Van Orley est mort en 1560 et Philippe de Champaigne est né en 1602. Il eût été difficile que notre artiste entendît la fille du disciple de Raphaël, du peintre favori de Marguerite d'Autriche, parler de ce que faisait son père. C'est avec cette légèreté qu'on écrit trop souvent l'histoire.

Quoi qu'il en soit, Philippe de Champaigne ayant atteint sa douzième année, son père songea à lui faire faire des études régulières, car jusqu'alors il s'était borné à copier les estampes et les tableaux qu'il avait pu se procurer. Son premier maître fut, suivant Félibien, un peintre de Bruxelles, nommé Jean Bouillon, dont il fréquenta l'atelier pendant près de quatre années. Il entra ensuite chez un certain Michel Bourdeaux, « renommé pour travailler en petit. » Florent le Comte, qui reproduit les mêmes particularités, ajoute que cette nouvelle manière (celle de travailler en petit, c'est-à-dire de faire des tableaux de petite dimension) était extrêmement de son goût. Nous manquons de renseignements sur ces peintres : Jean Bouillon et Michel Bourdeaux, qui auraient été les premiers maîtres de Philippe de Champaigne. Ce qui nous paraît douteux, c'est que notre artiste ait jamais eu beaucoup de goût pour la petite manière. S'il eut un moment cette fantaisie, il faut avouer qu'il s'opéra, par la suite, un changement radical dans ses tendances.

Il paraît que Fouquières, le célèbre paysagiste auquel

nous avons consacré une notice dans la première série de nos études sur les artistes belges à l'étranger, visitait habituellement l'atelier de Michel Bourdeaux, à l'époque où Philippe de Champaigne y étudiait. Ayant remarqué les brillantes dispositions du jeune artiste, il l'engagea à venir choisir dans ses portefeuilles les dessins qu'il lui plairait de copier et offrit de lui donner, en même temps, des leçons de paysage, ce qu'il fit en effet. Philippe demeura plus d'un an dans l'atelier de Fouquières dont il s'assimila si bien la manière, que celui-ci vendit plus d'une fois, dit-on, des tableaux de son élève comme étant de sa main, après les avoir légèrement retouchés. C'est encore là une des banalités qu'on trouve dans une foule de biographies d'artistes.

Félibien et ses copistes prétendent que Philippe de Champaigne fut envoyé par son père à Mons, où il étudia un an sous la direction d'un peintre d'une capacité médiocre. Nous ne savons sur quelles données peut être fondée cette allégation. Il n'y avait alors aucun peintre de quelque mérite à Mons, et au fait on nous dit que celui dont Philippe reçut les conseils, durant une année, était médiocre. A quoi eût servi d'aller chercher à Mons un enseignement très-inférieur à celui que le jeune artiste trouvait à Bruxelles, dans le lieu même de la résidence de son père?

Félibien nous dit encore ceci : « Son père voulut le mettre à Anvers auprès de Rubens, et pour cela payer une bonne pension, comme faisoient tous les jeunes gens qui travailloient sous lui ; mais Philippe, pour épargner la bourse de son père et satisfaire au désir qu'il avoit d'aller en Italie, le pria de trouver bon qu'il fist ce voyage. »

Les biographes ont rapporté ce même fait peu vraisemblable et quelques-uns ont même brodé, sur le fond du

premier récit, des enjolivements de leur façon. Ainsi s'exprime, par exemple, M. Bouchitté, ancien recteur des académies d'Eure-et-Loire et de Seine-et-Oise, dans une notice de Philippe de Champaigne insérée à la suite de son ouvrage sur le Poussin : « Son père forma le projet de le placer à Anvers dans l'atelier de Rubens, alors en grande réputation et fréquenté par tous ceux qui avaient à cœur de faire de brillants progrès dans la peinture. Mais on n'entrait point dans l'atelier de Rubens sans payer une pension considérable à cet artiste fastueux qui, probablement, n'accueillait guère volontiers les pauvres parmi ses élèves. Le père de Philippe ne reculait pas devant ce sacrifice; mais Philippe voulut l'épargner à sa famille et résolut d'aller en Italie pour y compléter ses études. »

Qui donc a dit à M. Bouchitté qu'on n'entrait pas dans l'atelier de Rubens sans payer une pension considérable, et que le maître n'accueillait pas volontiers les pauvres parmi ses élèves? Comme il n'a trouvé ces détails renseignés nulle part, il doit les avoir inventés; or on peut mieux employer son imagination qu'à diriger contre d'illustres morts des imputations calomnieuses. Rubens, comme les peintres de tous les temps et de tous les pays, recevait une rétribution des élèves admis à fréquenter son atelier; mais il ne s'agissait pas d'une pension considérable, ainsi que l'affirme le recteur de l'académie de Seine-et-Oise, car, parmi les nombreux élèves de Rubens, il y en avait qui n'étaient pas riches et auxquels il eût été impossible de fournir une grosse contribution, bien grosse en effet, si l'élévation de son chiffre avait décidé Philippe de Champaigne à faire, par économie, le voyage d'Italie. Le simple bon sens suffit pour prouver que ces récits des commencements de la carrière de notre artiste appartiennent infini-

ment plus au roman qu'à l'histoire. Ne vaut-il pas mieux, lorsqu'on manque de renseignements certains sur une des phases de la vie d'un personnage, confesser franchement son ignorance, que de remplir la lacune par des relations imaginaires? Nous préférons prendre le premier de ces deux partis et déclarer que tout est obscur pour nous dans les commencements de la carrière de Philippe de Champaigne. L'enseignement qu'il reçut de Fouquières est la seule particularité formellement acquise à son histoire.

Philippe de Champaigne obtint, dit-on, de son père l'autorisation de réaliser le projet qu'il avait formé de visiter l'Italie. L'époque de son départ de Bruxelles est fixée à l'année 1621. Il était alors âgé de dix-neuf ans. Il prit sa route par la France et s'arrêta à Paris. Sans doute le désir d'arriver dans le pays ultramontain ne le pressait pas trop, car, à peine arrivé à Paris, il se mit à la recherche d'un maître qui pût l'aider à poursuivre ses études. Félibien nous dit qu'il demeura d'abord « chez un peintre qui l'employoit à faire des portraits d'après nature, n'en pouvant pas faire lui-même. » M. Charles Blanc se croit autorisé à supposer que ce peintre, dont l'histoire ne nous apprend pas le nom, était Ferdinand Elle. Il y a beaucoup à parier que la conjecture n'est pas fondée. Ferdinand Elle, artiste malinois, était renommé comme peintre de portraits. C'est à lui que Nicolas Poussin demanda des conseils, lorsqu'il s'échappa des Andelys pour venir étudier à Paris. Il peignait ses portraits lui-même et n'avait pas besoin de se faire aider par un jeune homme sans expérience. Ce n'est jamais la nature, on le sait, qui a embarrassé nos Flamands. Disons donc simplement qu'on ne sait pas quel fut le premier maître de Philippe de Champaigne à Paris.

Le second maître de notre artiste, ce fait paraît mieux établi, fut un certain Georges Lallemand, peintre lorrain, qui s'appliquait particulièrement à faire des modèles de tapisseries. Celui-ci, évidemment, ne pouvait pas apprendre grand'chose à son jeune disciple. Félibien affirme que Philippe de Champaigne quitta ce Lallemand qui ne cessait de le quereller, parce qu'il s'attachait trop à observer les règles de la perspective et recourait à la nature pour exécuter les tableaux qu'il lui donnait à faire, d'après de légères esquisses. Ce motif de la colère du professeur était assez singulier.

A dater de ce moment, Philippe de Champaigne ne prend plus de maître. Il se décide à étudier seul et à suivre l'impulsion de son instinct. Par nécessité autant que par goût, il se met à peindre des portraits. Celui de Mansfeld, l'illustre adversaire de Tilly, contribua surtout à le faire connaître. C'est, sans aucun doute, en 1624, qu'il eut l'occasion de faire ce portrait, quand Mansfeld vint s'entendre avec Richelieu qui lui avait fait entrevoir l'espoir de subsides considérables, destinés à recruter une armée pour soutenir la cause de l'électeur palatin Frédéric V contre l'empereur Ferdinand II, dont la puissance croissante commençait à porter ombrage à la France. Le soin de reproduire les traits du célèbre homme de guerre auquel la ville de Malines se glorifie d'avoir donné le jour, revenait de droit au peintre de Bruxelles.

Philippe de Champaigne s'était logé au collége de Laon, l'un de ces asiles ouverts, à Paris, dans le quartier des écoles, aux jeunes gens sans fortune qui, pour une somme modique, y étaient hébergés. C'est dans cette maison, où le Poussin était allé également prendre gîte au retour de son premier voyage en Italie, que les deux artistes formè-

rent une liaison qui ne fut pas sans utilité pour l'un et pour l'autre. Quand Poussin repartit pour Rome, il emporta un paysage que Philippe de Champaigne avait peint pour lui et qu'il lui avait donné en mémoire d'une intimité chère à tous deux.

Un peintre, nommé Duchesne, était chargé de diriger les travaux de la décoration du Luxembourg ordonnés par Marie de Médicis. C'était un artiste médiocre et pourtant en faveur, car l'un n'empêche pas toujours l'autre. Il avait grand besoin qu'on l'aidât et fit exécuter par Philippe de Champaigne plusieurs tableaux dans l'appartement de la Reine. Le jeune Flamand remplit trop bien la tâche qui lui avait été confiée. L'abbé Maugis, intendant des bâtiments de Marie de Médicis, l'ayant complimenté en présence de Duchesne, celui-ci trouva mauvais que le mérite personnel de son collaborateur eût été remarqué et ne put s'empêcher de lui en témoigner de l'humeur. Champaigne comprit que la jalousie de son patron serait un obstacle contre lequel il lui serait difficile de lutter, attendu que dans un temps où les artistes attendaient tout ou presque tout de la cour, en France, il y avait pour le talent peu de chances de l'emporter sur l'intrigue. Au moment où il venait de s'aliéner Duchesne par la blessure faite involontairement à son amour-propre, Champaigne reçut de son frère une lettre qui le pressait de revenir à Bruxelles. Il répondit à cet appel, non qu'il eût l'intention de se fixer pour le moment dans sa ville natale, mais parce qu'il voulait revoir sa famille et ses amis avant d'entreprendre le voyage d'Italie, qui était son rêve depuis longtemps, rêve dont les récits enthousiastes de Nicolas Poussin avaient accru, pour lui, le charme séducteur. A peine était-il arrivé à Bruxelles qu'il reçut de l'abbé Maugis une missive par

laquelle il était informé de la mort de Duchesne et invité à revenir à Paris, où il serait installé dans les fonctions que remplissait l'artiste défunt. Il ne crut pas pouvoir refuser une position si avantageuse et ajourna, une fois encore, son projet de visiter la terre classique des beaux-arts.

Peu de mois après avoir été, pour ainsi dire, chassé de Paris par Duchesne, Philippe de Champaigne se trouvait en possession de la place de ce peintre et installé dans son logement au Luxembourg. C'était là un de ces étranges retours de fortune auxquels se plaît le sort capricieux. Pour compléter la bizarrerie des incidents de cette partie de la carrière de notre artiste, disons qu'il épousa, l'année suivante, la fille aînée de ce même Duchesne dont il avait été le collaborateur trop habile, le rival éconduit, puis le successeur.

Philippe de Champaigne remplissait moins commodément que Duchesne les fonctions dans lesquelles il l'avait remplacé. N'étant, comme le dit Félibien, ni fort abondant en pensées, ni habile à exécuter, Duchesne laissait tout à faire aux artistes dont il s'attachait la collaboration. Ce n'est point ainsi que Champaigne allait s'y prendre. Il avait, lui aussi, besoin d'aides pour exécuter les travaux considérables auxquels sa main habile ne pouvait suffire, mais pour les exécuter seulement, car il se réservait d'en concevoir le plan, et les praticiens qu'il employait n'avaient qu'à opérer d'après ses esquisses. Tous les maîtres qui ont eu des églises et des palais à décorer ont dû agir de la sorte, dans l'impossibilité où ils se trouvaient de suffire au rendu matériel de leurs inventions. Moins heureux que les maîtres qui avaient pu se faire aider par des élèves formés à leur école et initiés à leur manière, Champaigne était obligé de s'adresser aux premiers venus, à des jeunes gens qui

n'avaient rien de son style et qui ne traduisaient qu'imparfaitement sa pensée, quoique guidés par lui. Il aurait fallu qu'on lui laissât le temps d'organiser un atelier, de communiquer à des disciples les principes qui le guidaient lui-même dans l'emploi des procédés techniques; mais à peine était-il installé dans son office de peintre de la reine, que les demandes, non d'œuvres isolées, mais de séries entières de tableaux, lui arrivaient de toutes parts. La position particulière où il s'est trouvé, sous ce rapport, n'a pas été prise assez en considération par les critiques qui lui ont reproché la faiblesse de certaines peintures auxquelles il mit son nom. Elle explique les inégalités de ses productions dont quelques-unes sont si inférieures à d'autres, qu'on hésiterait à les attribuer au même artiste, si leur origine n'était pas dûment constatée. Les peintures qu'on sait positivement avoir été exécutées par Champaigne sont très-supérieures à celles qu'il se borna à retoucher, après les avoir fait ébaucher par les aides auxquels il était obligé de recourir. La distinction n'est pas difficile à faire, pour peu qu'on donne d'attention à l'examen de son œuvre.

Le premier grand travail qu'entreprit Philippe de Champaigne, par l'ordre de la reine, fut une suite de tableaux pour l'église du couvent des Carmélites. Il en exécuta plusieurs de sa main; mais d'autres furent peints, d'après ses dessins, par les auxiliaires qu'il avait recrutés à la hâte, comme nous venons de le dire. Il n'avait pas encore terminé cette tâche, qu'il recevait, toujours par l'ordre de la reine, la commande d'une nouvelle suite de tableaux pour l'église des religieuses du Calvaire.

Le roi voulut aussi mettre à contribution le talent du peintre flamand dont la réputation commençait à s'étendre. Il commanda à Philippe de Champaigne un tableau consa-

crant le souvenir du vœu qu'il avait fait à la Vierge, quelques années auparavant, lorsqu'il se trouvait, à Lyon, atteint d'une grave maladie. L'artiste représenta la Vierge au pied de la croix, près de son fils mort, tandis que le roi, agenouillé devant la mère du Sauveur, élevait vers elle sa couronne qu'il tenait des deux mains. D'après la tradition la plus répandue, le sujet de ce tableau serait le Vœu de Louis XIII, ainsi que nous venons de le dire. Cependant Félibien, qui avait connu Champaigne et qui donne des détails très-exacts sur ses travaux, dit que le roi fit faire le tableau dont il s'agit en 1633, après la déclaration de la guerre. Il ajoute que le monarque, agenouillé devant la Vierge, lui présente sa couronne pour marquer qu'il met sous sa protection son royaume et lui-même. Il serait difficile de décider laquelle des deux interprétations du sujet est la véritable. L'une se justifie aussi bien que l'autre par la composition. Quoi qu'il en soit, le tableau fut placé, conformément à la volonté du roi, dans l'église Notre-Dame, au-dessus de l'autel de la Vierge, qu'il surmonta jusqu'à la révolution française. M. Charles Blanc dit, dans son *Histoire des peintres de toutes les écoles*, que la fabrique de la cathédrale de Paris « qui a si bien gardé les autres tableaux de Philippe de Champaigne, n'a pas conservé celui-ci et en a même perdu la trace. » Cette trace n'était cependant pas difficile à saisir, car le *Vœu de Louis XIII* se trouve au musée de Caen. Il est étrange qu'un écrivain français, publiant une notice sur Philippe de Champaigne, n'ait pas songé à recueillir des informations sur les œuvres de ce maître qui se trouvent dans les musées des villes de France.

Un second tableau, dont le sujet était pris dans un tout autre ordre d'idées, fut commandé par Louis XIII à Phi-

lippe de Champaigne. Il représentait le roi conférant à M. de Longueville l'ordre du Saint-Esprit, dans une assemblée solennelle des chevaliers de cet ordre. Tous les personnages groupés dans cette composition étaient des portraits. Deux des assistants, MM. de Bullion et Boutillier, surintendants des finances et officiers du Saint-Esprit, charmés sans doute de la manière dont l'artiste avait reproduit leurs traits et de la mine qu'ils faisaient dans son tableau, obtinrent de lui des répétitions de l'œuvre originale qui fut placée dans le chœur de l'église des Grands-Augustins.

Il était impossible que le peintre en renom, le peintre employé par Louis XIII et par Marie de Médicis, n'attirât pas l'attention du premier ministre et ne reçut pas de lui quelque commande. Le cardinal de Richelieu venait de faire élever ce somptueux palais appelé *Cardinal* originairement et devenu *Royal*, par un injuste oubli des droits de son fondateur. Il avait fait choix, pour le décorer, des meilleurs artistes du temps; mais les meilleurs n'étaient pas fort habiles. Philippe de Champaigne, qui les surpassait de beaucoup, fut invité à s'associer à la tâche qu'ils avaient mission de remplir, et d'en prendre la part qu'il lui conviendrait d'exécuter. Il peignit, dans l'une des galeries, le plafond divisé en cinq compartiments, choisissant pour sujet du tableau central Apollon plânant, comme un dieu inspirateur, sur les personnifications allégoriques des beaux-arts. Quand nous disons qu'il choisit ce sujet, nous ne nous exprimons pas d'une manière exacte. Ses inclinations ne le portaient pas vers la mythologie; mais il était obligé de se conformer, d'une part, au goût de l'époque, et, de l'autre, aux convenances imposées par la destination de l'édifice à la décoration duquel ses peintures

devaient concourir. Son plafond terminé, il fut chargé par le cardinal d'exécuter, dans une autre galerie du palais, une série de portraits de personnages illustres. Vouet, qui aimait beaucoup les commandes et qui était fâché qu'on l'eût oublié en cette circonstance, intrigua si bien, qu'il se fit mettre de moitié avec Champaigne dans l'exécution de ces effigies de grands hommes. L'artiste flamand, dont l'humeur était des plus accommodantes, souscrivit volontiers à cet arrangement. Il se réserva les portraits de l'un des côtés de la galerie, abandonnant les autres à Vouet qui trouva une occasion de plus de prouver qu'il était un homme ambitieux, en même temps qu'un peintre médiocre. Il n'y eut qu'une voix pour proclamer la supériorité des portraits de Champaigne sur les siens.

De plus en plus convaincu qu'il n'y avait point, en France, de plus vaillant pinceau que celui de Philippe de Champaigne, le cardinal de Richelieu aurait voulu que ce maître lui consacrât exclusivement ses services. Il lui fit faire plusieurs tableaux pour ses résidences princières et s'efforça de le décider à s'établir dans son château de Richelieu, pendant tout le temps qu'auraient duré les grands travaux d'ornementation qu'il avait le projet d'y faire exécuter. Ses instances pour y décider l'artiste furent vaines, quoiqu'il les accompagnât des offres les plus brillantes. Champaigne ne voulait pas quitter Paris, s'exiler du rayon dans lequel était concentré le mouvement des arts, pour aller s'enterrer plusieurs années dans une petite ville de province. Une autre raison le déterminait à ne pas céder aux instances du cardinal, et celui-ci la devina. Il dit un jour avec emportement au peintre qui se refusait si obstinément à le satisfaire : « Je vois bien que vous ne voulez pas faire ce que je vous demande, parce que vous êtes

tout à la reine mère. » Champaigne conservait, en effet, une fidèle gratitude à la princesse dont il n'avait cessé de recevoir des marques d'estime, et il lui répugnait de paraître rechercher la faveur du ministre qui était cause de sa disgrâce. La reconnaissance qu'il avait vouée à Marie de Médicis survivait à ses malheurs et à son exil. Le cardinal, devant qui tout pliait, eut un premier mouvement de colère contre l'artiste qui osait lui résister. Cependant, il ne l'en estima que plus et lui témoigna constamment, par la suite, la considération qu'il avait pour son caractère. Il lui envoya dire un jour qu'il pouvait lui demander tout ce qu'il voudrait, tant pour lui-même que pour les siens, et qu'il serait fait droit à ses requêtes. Philippe de Champaigne répondit à cette ouverture que si le cardinal de Richelieu avait le pouvoir de le rendre meilleur peintre qu'il n'était, ce serait la seule chose qu'il pût lui demander; mais que comme Son Éminence ne le saurait faire, il ne désirait d'elle que l'honneur de ses bonnes grâces.

Le nouveau témoignage de désintéressement donné par Philippe de Champaigne le grandit encore dans l'opinion du cardinal qui lui commanda différents travaux, parmi lesquels figurent les peintures du dôme de la Sorbonne. A plusieurs reprises, notre artiste reproduisit l'imposante figure du ministre qui régna de fait sur la France et porta le sceptre échappé des mains débiles de Louis XIII. Le portrait du cardinal de Richelieu par Philippe de Champaigne, que possède le musée du Louvre, est un des plus remarquables non-seulement de son auteur, mais encore de la période de l'histoire de l'art à laquelle se rapporte son exécution. C'est de belle et solide peinture; c'est surtout admirablement le caractère du personnage. Le ministre de Louis XIII revit tout entier, tel qu'il apparaît

premier récit, des enjolivements de leur façon. Ainsi s'exprime, par exemple, M. Bouchitté, ancien recteur des académies d'Eure-et-Loire et de Seine-et-Oise, dans une notice de Philippe de Champaigne insérée à la suite de son ouvrage sur le Poussin : « Son père forma le projet de le placer à Anvers dans l'atelier de Rubens, alors en grande réputation et fréquenté par tous ceux qui avaient à cœur de faire de brillants progrès dans la peinture. Mais on n'entrait point dans l'atelier de Rubens sans payer une pension considérable à cet artiste fastueux qui, probablement, n'accueillait guère volontiers les pauvres parmi ses élèves. Le père de Philippe ne reculait pas devant ce sacrifice; mais Philippe voulut l'épargner à sa famille et résolut d'aller en Italie pour y compléter ses études. »

Qui donc a dit à M. Bouchitté qu'on n'entrait pas dans l'atelier de Rubens sans payer une pension considérable, et que le maître n'accueillait pas volontiers les pauvres parmi ses élèves? Comme il n'a trouvé ces détails renseignés nulle part, il doit les avoir inventés; or on peut mieux employer son imagination qu'à diriger contre d'illustres morts des imputations calomnieuses. Rubens, comme les peintres de tous les temps et de tous les pays, recevait une rétribution des élèves admis à fréquenter son atelier; mais il ne s'agissait pas d'une pension considérable, ainsi que l'affirme le recteur de l'académie de Seine-et-Oise, car, parmi les nombreux élèves de Rubens, il y en avait qui n'étaient pas riches et auxquels il eût été impossible de fournir une grosse contribution, bien grosse en effet, si l'élévation de son chiffre avait décidé Philippe de Champaigne à faire, par économie, le voyage d'Italie. Le simple bon sens suffit pour prouver que ces récits des commencements de la carrière de notre artiste appartiennent infini-

ment plus au roman qu'à l'histoire. Ne vaut-il pas mieux, lorsqu'on manque de renseignements certains sur une des phases de la vie d'un personnage, confesser franchement son ignorance, que de remplir la lacune par des relations imaginaires? Nous préférons prendre le premier de ces deux partis et déclarer que tout est obscur pour nous dans les commencements de la carrière de Philippe de Champaigne. L'enseignement qu'il reçut de Fouquières est la seule particularité formellement acquise à son histoire.

Philippe de Champaigne obtint, dit-on, de son père l'autorisation de réaliser le projet qu'il avait formé de visiter l'Italie. L'époque de son départ de Bruxelles est fixée à l'année 1621. Il était alors âgé de dix-neuf ans. Il prit sa route par la France et s'arrêta à Paris. Sans doute le désir d'arriver dans le pays ultramontain ne le pressait pas trop, car, à peine arrivé à Paris, il se mit à la recherche d'un maître qui pût l'aider à poursuivre ses études. Félibien nous dit qu'il demeura d'abord « chez un peintre qui l'employoit à faire des portraits d'après nature, n'en pouvant pas faire lui-même. » M. Charles Blanc se croit autorisé à supposer que ce peintre, dont l'histoire ne nous apprend pas le nom, était Ferdinand Elle. Il y a beaucoup à parier que la conjecture n'est pas fondée. Ferdinand Elle, artiste malinois, était renommé comme peintre de portraits. C'est à lui que Nicolas Poussin demanda des conseils, lorsqu'il s'échappa des Andelys pour venir étudier à Paris. Il peignait ses portraits lui-même et n'avait pas besoin de se faire aider par un jeune homme sans expérience. Ce n'est jamais la nature, on le sait, qui a embarrassé nos Flamands. Disons donc simplement qu'on ne sait pas quel fut le premier maître de Philippe de Champaigne à Paris.

Ses œuvres de prédilection, celles où il était vraiment lui-même, Philippe de Champaigne les avait faites pour Port-Royal. Sa piété austère l'avait rapproché des célèbres jansénistes avec lesquels il entretint des relations dont les persécutions qu'ils eurent à souffrir ne firent que rendre l'intimité plus étroite. Il allait habituellement passer le dimanche à Port-Royal et puisait dans la conversation des Pascal, des Arnauld, des Saint-Cyran, des Lemaitre, les principes dont les productions de la dernière période de sa carrière offrent manifestement l'application. Non-seulement il fit les portraits des solitaires dont l'amitié lui fut plus précieuse que la faveur des grands, mais encore il donna leurs traits aux personnages d'un grand nombre de ses compositions religieuses, de celles surtout qu'il exécuta pour leur tranquille retraite. Le maître-autel de l'église de Port-Royal était surmonté d'une *Cène* de Philippe de Champaigne. C'était le chef-d'œuvre du peintre. Les critiques qui ont montré le moins de penchant pour son talent ont loué la belle ordonnance et la religieuse sérénité de cette page, dont le caractère grave et calme ne s'accordait pas moins avec la nature du lieu où elle devait être placée, qu'avec le sujet même. Les apôtres réunis autour du Christ sont, d'après une tradition qui paraît fondée, les portraits des solitaires de Port-Royal.

Philippe de Champaigne avait deux filles. Il les plaça à Port-Royal-des-Champs pour y faire leur éducation. La première mourut étant pensionnaire de cette maison. La seconde sentit s'éveiller en elle la vocation religieuse et sollicita de son père la permission de prendre le voile. Champaigne, qui avait perdu sa femme, un fils et une fille enlevés jeunes à sa tendresse, allait se trouver isolé dans ses vieux jours; mais sa piété ne lui permettait pas de

mettre obstacle au dessein qu'avait formé le seul enfant qui lui restât, d'embrasser la carrière monastique.

Catherine Suzanne de Champaigne avait donc pris le voile au monastère de Port-Royal-des-Champs. Vers la fin de l'année 1660, elle fut attaquée d'une fièvre, à la suite de laquelle une de ses jambes fut paralysée. D'après ce qui est rapporté dans des écrits du temps, elle était depuis seize mois dans cet état, abandonnée des médecins qui avaient annoncé sa fin prochaine, quand la mère Catherine-Agnès entreprit de faire une neuvaine pour obtenir du ciel sa guérison. Le 6 janvier 1662, dernier jour de la neuvaine, la malade se trouva subitement délivrée de la fièvre et de la paralysie. Cette guérison miraculeuse fit grand bruit dans le monde pieux. Philippe de Champaigne voulut en consacrer le souvenir dans un tableau dont il fit don à la communauté et que possède aujourd'hui le musée du Louvre. Rien de plus simple et de plus touchant à la fois que cette peinture dans laquelle le père mit toute son âme et l'artiste toute sa science. L'action se passe dans une cellule, ayant pour seul ornement un crucifix de bois fixé contre la muraille nue. La sœur Sainte-Suzanne est assise sur un fauteuil, les jambes étendues sur un tabouret couvert d'un coussin. La mère Agnès est agenouillée près d'elle, priant avec ferveur. Un rayon de lumière, symbole d'espérance, pénètre par une fenêtre haute et glisse sur le mur de la cellule. Tout respire la dévotion dans ce tableau où l'exécution sobre, calme, harmonieuse est à la hauteur du sentiment. Une inscription, dont il est revêtu, rappelle la circonstance à l'occasion de laquelle il fut exécuté.

Les portraits de Philippe de Champaigne forment, avec ses tableaux de sainteté, la partie la plus remarquable de son œuvre. Tous ne se distinguent point, comme celui du

cardinal de Richelieu, par la force du coloris; il en est dont on est fondé à critiquer la sécheresse; mais la plupart accusent un grand sentiment de la nature et portent, en quelque sorte, le cachet de la sincérité de l'artiste qui reproduisait avec une fidélité scrupuleuse les traits et la physionomie de ses modèles. Champaigne, qui avait fait dans sa jeunesse un portrait de Jansénius, peignit plus tard, ainsi que nous l'avons dit, les jansénistes de Port-Royal. Nous avons cité ses portraits des membres de la famille royale de France. Les personnages les plus considérables du temps, hommes d'État, ecclésiastiques, savants, artistes, posèrent devant lui. Beaucoup de ces portraits, qui offrent un intérêt historique, ont été reproduits par la gravure. On peut ranger dans la même catégorie des œuvres de notre artiste, trois tableaux qu'il peignit pour l'hôtel de ville de Paris et dans lesquels étaient représentés les magistrats de cette cité, élus sous trois prévôtés différentes. C'étaient des pages d'histoire communale semblables à celles que nous ont laissées les maîtres flamands et hollandais de la même époque.

Philippe de Champaigne a traité le paysage avec un talent qui autorise à le placer au premier rang des artistes qui s'adonnaient, de son temps, à ce genre de peinture en France. Les leçons qu'il avait reçues de Fouquières, dans sa jeunesse, avaient porté leurs fruits. Observateur et interprète scrupuleux de la nature, dans le paysage comme dans le portrait, il la reproduisait telle qu'elle est, et non telle qu'elle devient après avoir traversé l'imagination de l'artiste. La poésie, l'idéal n'existaient pas pour lui. Ces deux grands principes des beaux-arts n'avaient point accès à Port-Royal, et Philippe de Champaigne ne pensait, n'agissait que par Port-Royal. C'est pour cette austère maison

qu'il peignit ses plus beaux paysages. Ils sont au nombre de quatre et représentent des sites d'un aspect sévère, dans lesquels s'encadrent des épisodes tirés de l'histoire des pieux solitaires dont les Pères de l'Église ont décrit la vie ascétique. Pour juger les paysages de notre artiste, il faut songer aux sujets dont il s'est inspiré et au lieu qu'ils devaient orner (si l'on peut employer cette expression en parlant de Port-Royal d'où toute idée d'ornement était exclue), de même que, pour juger les portraits des jansénistes, il faut songer au caractère des hommes dont son pinceau retraçait l'image, caractère si bien exprimé, non-seulement par la physionomie, mais encore par le mode d'exécution qui repousse, comme des qualités trop mondaines, l'agrément de la forme et le charme du coloris.

Quand l'académie de peinture fut fondée en 1648, Philippe de Champaigne fut un des premiers artistes appelés à en faire partie. Il fut ensuite élu professeur et recteur de la compagnie. Des émoluments étaient attachés à cette dernière charge; mais Félibien nous apprend qu'il voulut qu'on en disposât en faveur des artistes maltraités par la fortune, donnant en cela un exemple de désintéressement bien rare. Son morceau de réception avait été un saint Philippe, faisant aujourd'hui partie du musée du Louvre. Des conférences avaient été instituées au sein de l'académie, par le conseil de Colbert protecteur de cette institution : Champaigne fut du petit nombre des artistes dont l'esprit était assez cultivé pour qu'ils pussent y prendre part. Il choisit successivement, comme sujet de ses réflexions sur différents points de la théorie de la peinture, la *Rebecca* et le *Moïse* de Nicolas Poussin, l'*Enfant Jésus* du Titien, et l'*Enlèvement de Déjanire* de Guido Reni. Lorsqu'il parla de la *Rebecca*, son ancienne amitié pour le Poussin ne

l'empêcha pas de critiquer certains détails de la composition de ce maître, qui lui semblaient pécher contre la vérité historique et contre la couleur locale. Le Brun prit la défense de Poussin et la discussion, bien soutenue de part et d'autre, a laissé une trace brillante dans les annales des conférences académiques. Guillet de Saint-Georges en a donné une analyse dans la notice, d'ailleurs très-incomplète, qu'il consacra à Philippe de Champaigne, en sa qualité d'historiographe de l'Académie.

Philippe de Champaigne avait eu un fils qu'il destinait à suivre la même carrière que lui et dont il dirigeait l'éducation. Ce fils mourut à l'âge de seize ans des suites d'une chute. Absorbé par la douleur que lui causa cette perte, Champaigne suspendit ses travaux et vint passer quelque temps à Bruxelles, auprès de son frère et des anciens amis de sa famille. Informé de son séjour dans cette ville, l'archiduc Léopold le fit prier de n'en point repartir, sans lui laisser un morceau de sa main. Champaigne, pour répondre à cette invitation, peignit *Adam et Ève pleurant la mort d'Abel.* On a supposé, non sans raison peut-être, que le choix de ce sujet n'était pas sans rapport avec la situation de l'artiste et que la représentation des premiers épanchements de la douleur paternelle était une allusion à sa propre douleur. Pour remplacer le fils qu'il avait perdu, dirions-nous, si un fils pouvait se remplacer; pour adoucir du moins l'amertume de sa solitude, Philippe de Champaigne fit venir à Paris son neveu Jean-Baptiste de Champaigne qu'il associa à ses travaux.

La plupart des critiques français ont voulu nous enlever Philippe de Champaigne sous prétexte qu'il passa à Paris la plus grande partie de sa carrière. On sait qu'ils ont agi de même à l'égard d'un grand nombre de nos

peintres, et nous nous sommes suffisamment expliqué sur cette prétention, dans des notices précédentes, pour n'avoir pas à y revenir ici. Nous rappellerons seulement que Champaigne alla s'établir à Paris à un âge où le talent d'un artiste est en partie formé, et que si son style se modifia par l'effet d'un long séjour à l'étranger, il conserva des qualités essentiellement flamandes, parmi lesquelles on remarque surtout le sentiment de la nature qui se manifeste à un haut degré dans ses portraits et dans ses paysages. Félibien, qui le juge sainement, dit qu'il avait conservé beaucoup du goût de son pays. Ce qui est certain, c'est qu'il n'y a rien de français dans son talent. Les œuvres caractéristiques de sa manière se distinguent, au premier coup d'œil, de celles des peintres de l'école de Vouet. Philippe de Champaigne a eu deux patries qui ont également influé sur la formation de son style : ces deux patries furent la Belgique et Port-Royal. De la première il conserva l'instinct du vrai ; à la seconde il emprunta l'austérité du style dont ses principales compositions religieuses sont empreintes. Quant au goût français, au goût parisien de l'époque, il faudrait avoir l'esprit bien prévenu, pour en trouver la trace dans ses peintures autres que celle qu'il fit pour la décoration de certains palais et qu'il s'efforça de mettre en harmonie avec les travaux de ses prédécesseurs. Nous venons de dire que Champaigne avait eu deux patries : remarquons que la seconde se rattache intimement à la première, comme une colonie se rattache à la métropole, puisque Port-Royal est l'œuvre de Jansénius, professeur de Louvain. Champaigne est Flamand par les inspirations qu'il reçut de Port-Royal, aussi bien qu'il est Flamand par sa naissance et par son éducation technique.

Philippe de Champaigne avait conservé pour son pays

natal cette tendresse que l'exil, même volontaire, laisse entière dans les cœurs bien placés. Il le prouva d'abord en venant pleurer à Bruxelles le fils qu'il avait perdu; puis il en donna un second témoignage par son propre portrait qu'il plaça dans un fond de paysage terminé par une vue des environs de Bruxelles. Cet accessoire significatif disait assez qu'il revendiquait son origine brabançonne. Il existe deux exemplaires identiques de ce portrait, l'un dans la galerie du Louvre, l'autre au musée de Bruxelles.

Les critiques français, contemporains de Philippe de Champaigne, ont été unanimes à louer le mérite de cet artiste et à signaler la haute position qu'il prit parmi les peintres de son temps. Les auteurs d'écrits sur les arts, récemment publiés, ne lui ont pas tous été aussi favorables. Il en est qui, sans surfaire sa valeur, chose dont nous nous garderons nous-même, l'ont jugé avec équité, en tenant compte des influences que la direction générale des idées, la situation de l'art et des circonstances accidentelles, comme la nécessité de se conformer à des programmes donnés, ont exercées sur le développement de son talent. C'est avec cet esprit de justice que M. Charles Blanc a parlé de Philippe de Champaigne dans son *Histoire des peintres de toutes les écoles*. D'autres n'ont voulu voir que les défauts de notre artiste, les ont exagérés dans leurs appréciations, et, affectant de lui opposer les grands maîtres auxquels nul ne peut avoir l'idée de le comparer, l'ont abaissé fort au-dessous du rang où le place son mérite. M. le comte Clément de Ris, par exemple, auteur d'un livre sur les musées de province, en France, ne laisse échapper aucune occasion de critiquer Philippe de Champaigne, de marquer pour ses œuvres un dédain immérité, et de joindre à son nom quelque épithète désobligeante.

Sa partialité est poussée à ce point que, rencontrant dans un des musées qu'il décrit toute une série de productions distinguées du peintre objet de son antipathie, il invite ses lecteurs à ne le point juger sur ces spécimens, trop favorables suivant lui. C'est au musée de Grenoble que se trouve la série en question, et voici comment s'exprime M. Clément de Ris : « Un artiste français que le hasard a fait naître à Bruxelles, Philippe de Champagne, n'a pas moins de sept tableaux à Grenoble, tous assez remarquables, pour donner une haute et par conséquent une fausse idée de son talent à qui ne connaîtrait pas ses grandes et plates compositions. Ce serait surfaire considérablement le talent de Philippe de Champagne, que de le juger sur ses tableaux de Grenoble. » On comprendrait qu'un seul tableau d'un peintre, très-supérieur à toutes ses autres productions, ne dût pas être pris comme base d'appréciation de son mérite ; mais il faut être aveuglé par le parti pris, pour soutenir qu'on ne peut pas juger ce peintre sur la vue de sept ouvrages de genres différents, réunis dans un musée, non en vertu d'un choix, mais par des circonstances fortuites. Nous renverserons la proposition de M. Clément de Ris en disant qu'il ne faut pas se former une idée du talent de notre artiste par les grandes compositions qu'il n'a exécutées que pour satisfaire à des commandes officielles, mais qu'on doit chercher le caractère et la force de ce talent dans les œuvres qui émanent de sa propre initiative, comme les peintures qu'il fit pour Port-Royal.

La supériorité de Philippe de Champaigne sur tous les peintres de son temps, depuis et y compris Vouet jusqu'à Lebrun, serait attestée par le crédit dont il jouit sous plusieurs générations de princes et de ministres, si la com-

paraison de ses œuvres avec celles de ses contemporains n'en fournissait une preuve plus significative.

Ce qui fait surtout la gloire de Philippe de Champaigne, ce qui lui assigne une place à part dans l'histoire de l'art du dix-septième siècle, c'est d'avoir été associé au grand mouvement d'idées dont Port-Royal fut le centre. C'est une gloire, en effet, d'avoir été l'interprète avoué de ces idées, le collaborateur de Saint-Cyran, d'Arnauld, de Nicole, de Pascal, de Saci; d'avoir exprimé par la peinture ce que de tels penseurs exprimaient dans leurs écrits. Ce côté si intéressant de la physionomie du peintre flamand a été parfaitement apprécié par M. Sainte-Beuve dans les passages suivants de son livre sur Port-Royal : « Celui qui fut le principal et grand peintre de Port-Royal, comme Racine en fut plus tard le poëte, c'est Philippe de Champagne. Qu'il nous exprime des paysages et scènes d'ermitage tirés des *Pères du Désert* de d'Andilly, qu'il nous expose une sainte cène dans laquelle les figures des apôtres sont copiées de celles des solitaires, ou qu'enfin il suspende son admirable *ex-voto* pour la guérison de sa fille religieuse à Port-Royal : dans ces divers tableaux destinés à l'autel, ou à la salle du chapitre ou au réfectoire du monastère, la peinture calme, sobre, serrée, sérieuse, tour à tour fouillée ou contrite dans l'expression des visages, s'accorde, d'un pinceau sincère, avec le sentiment qui le doit diriger : toute la couleur de Port-Royal est là. » — « La peinture de Philippe de Champagne est le seul luxe d'art que se permissent les religieuses de Port-Royal. Elle semblait au monastère comme une décoration domestique et naturelle. Elle était en accord avec le ton et l'esprit du lieu. Tout en était sincère; peintre et modèles, ce sont tous des amis de la vérité. » M. Sainte-

Beuve n'est pas un critique d'art; mais il a l'esprit d'un poëte et d'un penseur, et il comprend que les œuvres d'un peintre ne peuvent pas être séparées de l'idée qui les a inspirées. D'autres écrivains, possédant plus de connaissances techniques, ont moins bien jugé l'artiste dont nous nous occupons, parce que leur examen s'est arrêté à la superficie de ses ouvrages. Isolé de Port-Royal, Philippe de Champaigne perd la plus grande partie de sa valeur, de sa signification comme peintre.

Plusieurs biographes ont dit que Philippe de Champaigne s'était retiré à Port-Royal vers la fin de sa carrière et qu'il y mourut. C'est une erreur. Il est mort le 12 du mois d'août 1674, âgé de soixante-douze ans, dans une maison qu'il possédait derrière le Petit Saint-Antoine. Ce qui a causé la méprise des biographes dont nous parlons, c'est que Champaigne figure dans le Nécrologe de Port-Royal. Ils ont oublié que ce Nécrologe n'est pas uniquement consacré aux hôtes du monastère, mais qu'on y a fait figurer également les personnes qui avaient rendu des services à la communauté. Or, Philippe de Champaigne était essentiellement de ces personnes-là. Voici l'article du Nécrologe qui le concerne : « Ce même jour (12 août 1674), mourut à Paris Philippe de Champaigne, natif de Bruxelles, qui s'était acquis une grande réputation par son habileté dans l'art de la peinture; mais qui s'est encore rendu plus recommandable par sa piété. Il a toujours été fort attaché à ce monastère où il avait une fille religieuse et dont il avait épousé les intérêts qu'il a soutenus en toute occasion, souvent même au préjudice des siens et de sa propre tranquillité. Comme il avait beaucoup d'amour pour la justice et pour la vérité, pourvu qu'il satisfît à ce que l'une et l'autre demandaient de lui, il passait aisé-

ment sur tout le reste. Il a donné à notre maison plusieurs autres marques encore plus effectives de l'affection qu'il lui portait, en lui faisant présent de plusieurs tableaux de piété et lui léguant six mille livres d'aumône. Il est enterré à Saint-Gervais, sa paroisse. »

Voici dans quelle circonstance Philippe de Champaigne servit les intérêts du monastère de Port-Royal au préjudice des siens et de sa propre tranquillité, comme il est dit dans le Nécrologe. En 1664, les religieuses de Port-Royal voulurent faire parvenir à l'archevêque de Paris une pièce importante relative à la persécution dont leur maison était l'objet. Le difficile était de trouver quelqu'un qui voulût se charger de ce message. Leurs amis les plus puissants ne s'en souciaient pas. Elles songèrent à Philippe de Champaigne qui, non-seulement porta à l'archevêque la missive en question, mais même prit chaudement, dans son entrevue avec le prélat, la défense des jansénistes. C'était un acte de courage digne, d'ailleurs, de notre Flamand dont le caractère n'a pas été moins loué que le talent par ses contemporains. Mariette rend un double hommage à l'artiste et à l'homme dans le passage suivant de ses annotations manuscrites de l'*Abecedario* : « Soit qu'il connust mieux que personne la nature de ses forces, soit par un zèle de piété, car il menoit une vie très-religieuse, on ne lui a guère vu représenter que des sujets de dévotion qui ne sont point si susceptibles de passions que les autres sujets tirés de l'histoire ou de la fable. Ce genre d'ouvrage et les portraits auxquels il s'étoit consacré, sa modestie, la droiture de ses mœurs, son désintéressement presque sans exemple, luy avoient fait de toutes les personnes vertueuses de son siècle autant d'amys, et il s'étoit toujours veu extrêmement occupé. Son école,

devenue fort nombreuse, estoit composée d'élèves qui avoient un respect aveugle pour leur maistre et qui, en cherchant à imiter sa manière de peindre, ne prenoient pas moins de soin à se rendre vertueux comme luy. Son atelier estoit tout à la fois une escole de peinture et une escole de sagesse. »

Nous avons dit que pour les premiers grands travaux qu'il eut à exécuter à la demande de la cour, du cardinal de Richelieu et des corporations religieuses, Philippe de Champaigne avait été forcé de se faire aider par des peintres pris au hasard et dont la manière, différente de la sienne, ne se prêtait point à une fidèle interprétation de sa pensée. Plus tard il ouvrit un atelier dans lequel de nombreux disciples vinrent étudier sous sa direction et se faire un style à l'imitation du sien, ce qui donna plus d'unité aux travaux pour l'exécution desquels il devait nécessairement se faire aider. Ce fait, attesté par la note de Mariette que nous venons de citer, est important en ce qu'il contribue à donner une juste idée de la position prise en France par le peintre flamand. Philippe de Champaigne n'a pas été seulement un artiste renommé pour son mérite individuel; il a été chef d'école, et l'influence qu'il a exercée à ce titre est une des particularités de sa carrière qu'il nous est le moins permis de passer sous silence.

Le hasard a fait tomber dernièrement entre nos mains un précieux témoignage des rapports qu'eut Philippe de Champaigne avec les solitaires de Port-Royal, rapports qui ont si puissamment influé sur le développement de son talent et qui lui ont assigné, comme nous l'avons dit, une place à part, et très-élevée, parmi les artistes de son temps. En débrouillant le chaos d'un amas de vieux livres provenant de l'ancienne bibliothèque communale et fai-

sant aujourd'hui partie de la Bibliothèque royale, nous ouvrîmes un volume in-quarto, dont le temps n'avait point épargné la reliure, et ce ne fut pas sans une sorte d'émotion que nous lûmes, au revers du premier feuillet, les mots suivants tracés d'une main ferme : *Ce livre appartient à Philippe de Champaigne 1653.* Et sur quel ouvrage se trouve cette inscription? Sur un volume des *Vies des saints pères du Désert* d'Arnaud d'Andilly, donné sans doute par le célèbre janséniste au peintre de Bruxelles, et dans lequel celui-ci puisa les inspirations dont ses beaux paysages de Port-Royal ont reçu la vivante empreinte. Il n'est pas de bibliophile, il n'est pas d'archéologue qui ne comprenne la vive satisfaction que nous a fait éprouver cette trouvaille. L'art est une religion : il a ses reliques.

La vie de Philippe de Champaigne a été tout entière consacrée à l'exercice de son art. Ennemi des frivoles plaisirs du monde, il ne connut pas d'autres distractions que ses visites à Port-Royal et ses entretiens avec les jansénistes. Cette application soutenue, favorisée par une singulière facilité de pinceau, l'a fait aboutir à une œuvre considérable. Beaucoup de ses peintures, compositions religieuses, portraits et paysages, ont été reproduits par la gravure. Les artistes dont le burin lui servit le plus habituellement d'interprète furent : Jean Morin, qui avait été son élève, Edelinck, Nanteuil, les Poilly, Daret, Michel Lasne, Rousselet, Pitau, Montagne, ou Plate-Montagne (c'est-à-dire Van Plattenberg) Van Schuppen, Drevet, Regnesson, Luc Vorsterman, Nicot, Lochon, de Marcenay, P. Lombart, Boulanger, Bazin, Th. Léonard, Sam. Bernard, N. Tardieu, B. Kilian, Jeaurat, Landry, Et. Gantrel, Radigues, Raymond, Thomassin, Audriot, Sornique,

J.-G. Wille, Dupin, Fiquet, J.-C. François, J. Grignon, Lenfant, J. Vander Bruggen, C. Galle, Alix, N. Cochin. On attribue assez généralement à Champaigne même une eau-forte reproduisant son tableau de l'*Ascension de Jésus-Christ.*

Nous n'avons pas cru devoir donner, dans le courant de cette notice, l'indication de tous les tableaux exécutés par Philippe de Champaigne pour des églises ou pour des couvents. Il nous a semblé préférable de terminer par une liste de celles de ses compositions qu'on trouve actuellement dans les collections publiques et qui, pour la plupart, proviennent de ces mêmes édifices religieux qui les avaient conservées jusqu'à la révolution française. Un certain nombre de tableaux de notre artiste existent encore soit dans la cathédrale de Paris, soit dans d'autres églises; mais la statistique de cette capitale, pour ce qui concerne les beaux-arts, étant encore à faire, les renseignements nous manquent. Bornons-nous donc aux musées :

Musée de Bruxelles : *Présentation au temple; sainte Geneviève; saint Joseph; saint Étienne; saint Ambroise;* portrait de Philippe de Champaigne; dix sujets tirés de la vie de saint Benoît.

Musée du Louvre : *Jésus chez Simon le Pharisien; la Cène; le Christ en croix; le Christ mort étendu sur son linceul; Apparition de saint Gervais et de saint Protais à saint Ambroise; Translation des corps de saint Gervais et de saint Protais; Saint Philippe; la Mère Catherine-Agnès Arnauld priant près de Catherine de Sainte-Suzanne, fille de Philippe de Champaigne;* deux paysages; *Louis XIII couronné par la Victoire;* portrait du cardinal de Richelieu; portrait d'Arnaud d'Andilly; portrait de Philippe de Champaigne; portrait d'homme (inconnu); portrait de

femme, qu'on croit être la sœur d'Arnauld; deux portraits d'enfants; portrait de François Mensard et de Claude Perrault dans un même cadre; deux compositions représentant des épisodes de l'éducation d'Achille, exécutées pour l'appartement du Dauphin aux Tuileries.

Musée de Grenoble : *Saint Jean-Baptiste au désert; Résurrection de Lazare; le Christ expirant sur la croix; Louis XIV tenant un chapitre du Saint-Esprit après son sacre à Rheims;* portrait de saint Cyran; portrait du peintre lui-même.

Musée de Marseille : *Assomption; Apothéose de la Madeleine.*

Musée de Toulouse : *Annonciation; le Christ sur la croix; le Christ descendu de la croix; la Vierge intercédant pour les âmes du purgatoire; Louis XIII tenant un chapitre du Saint-Esprit.*

Musée de Bordeaux : *Songe de saint Joseph.*

Musée de Nancy : *Ecce Homo; la Charité.*

Musée de Strasbourg : *Annonciation; Adoration des Rois.*

Musée de Lille : *le Bon Pasteur; la Salutation angélique; Adoration.*

Musée de Caen : *le Vœu de Louis XIII; la Samaritaine.*

Musée de Nantes : dix tableaux, parmi lesquels un *Christ mort descendu de la croix;* un portrait du cardinal de Richelieu et un portrait de la mère des Arnauld. Les renseignements sur les autres nous manquent.

Musée de Rouen : *Concert d'anges.*

Musée d'Angers : *Jésus parmi les docteurs; les Pèlerins d'Emmaüs.*

Musée du Mans : *Adoration des Rois; le Prophète Élie et un ange.*

Musée de Rennes : *la Madeleine dans le désert.*

Musée de Dijon : *Présentation au temple.*

Musée de Lyon : *Translation des reliques de saint Gervais et de saint Protais.*

Musée de Vienne : *Adam et Ève pleurant la mort d'Abel;* Épisode du sac d'une ville.

Galerie de Munich : portrait de Henri de la Tour d'Auvergne, vicomte de Turenne.

Musée de Mayence : *Couronnement de la Vierge;* paysage.

Galerie de Florence : portrait d'homme.

Galerie Pitti : portrait d'homme.

JEAN SCHORQUENS ou SCHORKENS.

Les renseignements biographiques de toute nature nous manquent pour écrire la notice de cet artiste. Nous ignorons le lieu et la date de sa naissance, aussi bien que les particularités de sa carrière. Tout ce que nous savons, c'est qu'il était Flamand et qu'il vécut longtemps en Espagne d'où sont datés tous ses travaux. Céan Bermudez ne consacre, dans son *Diccionario de los mas illustres professores de las bellas artes en España*, que peu de lignes à Jean Schorquens qu'il n'a sans doute connu, comme nous, que par ses œuvres. Il se borne à dire que, Flamand de naissance, il résida à Madrid et fut un des meilleurs professeurs de l'Espagne, pour la netteté du burin et la correction du dessin. Pas un mot sur la vie de l'artiste, sur les circonstances qui l'amenèrent à Madrid, sur la durée du séjour qu'il fit en Espagne. Peut-être y est-il mort. On doit le supposer, puisqu'il n'existe pas de traces d'estampes gravées par lui en Belgique; mais faute de renseignements, on en est réduit aux hypothèses. L'igno-

rance où nous sommes des particularités de la carrière de Jean Schorquens n'est pas un motif pour lui refuser une place dans notre recueil de notices sur les artistes belges qui ont vécu et travaillé à l'étranger. Nous n'avons aucun doute sur sa nationalité : ses œuvres nous sont connues. Les éléments de la biographie d'un artiste se trouvent principalement dans ses productions. D'abord qu'a-t-il fait, ensuite comment a-t-il vécu ?

La plus ancienne estampe connue de Jean Schorquens est datée de 1618; la plus récente est de 1630. Voilà donc pour nous, quant à présent, les limites de la carrière active de l'artiste. On ne connaît guère de lui que des frontispices de livres ou des planches destinées à accompagner des textes imprimés. Ce genre de travail occupait presque exclusivement, de son temps, le burin des graveurs espagnols ou étrangers fixés en Espagne.

Voici, dans l'ordre chronologique, la liste des ouvrages cités par Céan Bermudez comme contenant des frontispices gravés par Jean Schorquens :

1° *Casamientos de España y Francia, y viage del duque de Lerma,* de Pedro Mantuano; 1618.

2° *Viage de Diego Garcia de Paredes,* par don Tomas de Vargas; 1618. — Outre le frontispice, cet ouvrage est orné du portrait de Diego Garcia de Paredes.

3° *Grandezas de Madrid,* de Gil Gonzales Davila; 1618.

4° *Flavio Lucio Dextro,* de Tamayo de Vargas; 1824.

5° *Commentaria in tit. de aleatoribus* de Petr. Pantoja de Ayala ; 1625.

6° *Anales y Memorias cronologicas* de don Martin Carrillo; 1630.

7° *Viagem da Catholica Real Magestade del rey D. Filipe II* (Philippe III) *ao regno de Portugal.* Madrid, 1622.

Nous citons en dernier lieu cet ouvrage, bien qu'il soit d'une date antérieure aux trois précédents, parce qu'il ne s'agit plus d'un simple frontispice, mais d'une série de planches intéressantes que nous allons décrire.

A ces œuvres de notre artiste, indiquées par Céan Bermudez, il faut ajouter un portrait de l'archevêque de Braga don Barthélemy dos martires, ainsi qu'un frontispice gravé par Schorquens pour accompagner une vie de ce personnage imprimée à Viana en 1619. M. Raczynski mentionne ces deux planches dans son *Dictionnaire historico-artistique du Portugal.* Nous citerons également, comme n'ayant pas été connu de Céan Bermudez, le frontispice gravé par Schorquens pour : *La Circe con otras rimas de Lope de Vega Carpio* (Madrid, 1624, in-4°, avec dédicace au comte-duc d'Alivares). La Bibliothèque royale de Bruxelles possède un exemplaire de cet ouvrage.

Des sept ouvrages cités par Céan Bermudez, quatre se trouvent à la Bibliothèque royale de Bruxelles, et parmi eux, heureusement, le principal, c'est-à-dire la relation du voyage de Philippe III en Portugal. Ces spécimens nous permettent de juger du talent de Jean Schorquens. La manière de cet artiste n'a aucun rapport avec celle des autres graveurs qui travaillaient en Espagne de son temps. Elle procède évidemment de l'école flamande et continue la tradition des Galle. Schorquens n'était donc pas seulement Flamand de naissance; il l'était aussi d'éducation, ce qui nous autorise d'autant plus à le ranger parmi nos artistes expatriés.

Jean Schorquens était l'auteur des dessins du plus grand nombre des pièces dont se compose son œuvre. Elles sont signées *J. Schorquens* ou Schorkens *fecit.* Dans la planche d'une vue de Lisbonne, gravée pour le voyage de Phi-

lippe III en Portugal, il n'est que l'interprète du peintre Dominique Vieira Serrao, et l'inscription le mentionne.

Les planches de la relation du voyage de Philippe III sont d'une exécution très-supérieure à celle des estampes de notre artiste faites pour d'autres ouvrages. On voit que Schorquens s'est attaché à remplir avec un soin tout particulier sa mission officielle. Le frontispice est bien composé et gravé d'un burin très-délicat. Au sommet se trouve la ville de Lisbonne personnifiée, ayant à ses pieds le fleuve du Tage. A la gauche du cartouche, ménagé pour l'inscription du titre, est Ulysse, fondateur de Lisbonne d'après la tradition, et à la droite Alphonse Ier, qui chassa les Maures de cette ville en 1145.

Viennent ensuite les représentations des arcs de triomphe élevés par différents corps de nations : l'arc des Anglais surmonté d'un saint Georges tuant le dragon; l'arc des Italiens couronné par la tiare et les clefs de saint Pierre; l'arc des Allemands avec les armes de l'Empire; l'arc des Flamands où sont les dix-sept provinces des Pays-Bas séparées par la Discorde. Ce dernier monument est le plus compliqué; on y voit de nombreux sujets allégoriques accompagnés de devises.

Les corps de métiers avaient aussi élevé des arcs de triomphe en l'honneur de Philippe III. Il y avait : l'arc des négociants surmonté d'une figure de l'Amérique, source de la richesse du commerce portugais; l'arc des ciriers ayant au sommet une statue de Flore; l'arc des lapidaires flanqué des figures de Vasco de Gama et de Christophe Colomb, pour leurs découvertes dans les régions d'où viennent les pierres précieuses; l'arc des peintres couronné par saint Luc tenant le portrait de la Vierge; l'arc des monnayeurs; celui des tailleurs; celui des familiers du

saint-office décoré de tableaux représentant des sujets mystiques; enfin un arbre généalogique des rois de Portugal, depuis Alphonse Ier jusqu'à Philippe II (Philippe III d'Espagne). La pièce capitale du recueil est une vue du débarquement du roi à Lisbonne. On voit au premier plan le Tage sillonné par des navires et des barques de toute grandeur, tandis qu'au fond s'offre une perspective de la ville de Lisbonne. La délicatesse du burin de l'artiste s'est particulièrement signalée dans cette production.

Notre graveur a écrit lui-même son nom de ces deux manières : *Schorquens* et *Schorkens*. Bryan cite de lui le frontispice d'un commentaire de Balthasaro sur les prophètes avec cette inscription *J. Van Schorqueus fecit in Madrid*. C'est le seul exemple que nous trouvions de la particule *Van* devant le nom de l'artiste. Bryan a pris l'*n* pour un *u*, et à deux reprises il écrit *Schorqueus*. L'ouvrage dont il fait mention n'a pas été connu de Céan Bermudez. Il est vraisemblable que d'autres productions de notre artiste ont échappé aux recherches du biographe espagnol et que Schorquens a gravé un nombre de planches plus considérable que celui qu'il lui attribue.

Nous avons dit qu'aucune particularité de la vie de Schorquens n'est connue. Il en est une seulement qu'on peut conclure de l'examen du principal de ses ouvrages. Il a dû faire partie de la suite nombreuse qui accompagnait Philippe III dans son voyage en Portugal, puisque toutes les planches, sauf une, jointes à la relation de ce voyage, sont gravées par lui d'après ses dessins. J.-B. Lavanha, chroniqueur royal, auteur de la relation, fait le dénombrement de tous les personnages qui ont accompagné le souverain : majordomes, gentilshommes de bouche, confesseurs, inquisiteurs, secrétaires, etc. Jean Schuorquens

n'étant pas un personnage n'a pas été nommé. Cela n'empêche pas qu'il n'ait été nécessairement du voyage, puisqu'il a pris d'après nature les dessins des arcs de triomphe élevés en l'honneur de Philippe III. Il a, du moins, laissé une trace de sa participation à l'expédition royale, tandis que tous les dignitaires, cités soigneusement par le chroniqueur officiel, sont tombés dans l'oubli.

JEAN VAN NOORT.

Compatriote de Schorquens, graveur comme lui, Jean Van Noort a également travaillé en Espagne, où il s'était établi dès sa jeunesse et où tout donne lieu de supposer qu'il est mort. Le peu de renseignements qu'on possède sur cet artiste se trouvent aussi dans le *Diccionario historico,* etc., de Céan Bermudez. Le biographe espagnol, fort laconique cette fois encore, faute d'en savoir sans doute plus long qu'il n'en dit, nous apprend seulement que Jean Noort ou Van Noort, natif de Flandre, se fixa en Espagne, où il grava des frontispices de livres et des portraits de saints plus remarquables par la délicatesse du burin que par la correction du dessin. Les indications que nous fournissent d'autres biographes sur l'artiste flamand dont il est ici question sont nulles ou contradictoires, et plus propres à produire la confusion que la lumière.

Nagler, par exemple, parle d'un certain Jean Van Noordt, peintre et graveur fixé à Amsterdam dans la première moitié du dix-septième siècle, lequel a peint des tableaux d'histoire et des portraits, selon Houbraken, des

sujets allégoriques, nymphes au bain, etc., selon Van Eynden; il cite des paysages avec animaux de cet artiste et termine en disant qu'il est mentionné, dans le catalogue de la collection du comte de Renesse-Breidbach, pour un portrait gravé du roi Philippe IV, ce qui l'a fait considérer comme un artiste espagnol. Du seul Jean Van Noordt de Nagler il faut faire à coup sûr deux personnages et peut-être trois. Il y a eu, paraît-il, un graveur hollandais appelé Jean Van Noordt auquel Bartsch attribue deux estampes d'après P. Van Laer et P. Lastman. Très-probablement ce n'était pas le peintre d'histoire et de portraits dont parlent Houbraken et Van Eynden. Dans tous les cas, ce graveur n'eut rien de commun avec notre Jean Van Noort d'Espagne.

Immerzeel passe sous silence l'artiste dont nous nous occupons ici. M. Kramm lui consacre un article dans son dictionnaire (*De Levens en Werken des hollandsche en vlaamsche kunstschilders*, etc.), mais il ne fait connaître aucune particularité sur sa vie. C'est un artiste inconnu, dit-il, dont il a sous les yeux un portrait gravé de don Balthasar Carolus, prince d'Espagne, dans un riche encadrement. Il ajoute que cette estampe paraît avoir été exécutée en Espagne, qu'elle est d'une jolie exécution, rappelant la manière de P. de Jode et procédant à coup sûr de l'école flamande. M. Kramm se demande s'il existe un lien entre l'auteur du portrait dont il vient d'être question et le Jean Van Noordt, cité par Bartsch comme ayant gravé d'après P. Van Laer et P. Lastman. Sans se prononcer formellement, il penche pour l'affirmative, et il se trompe en cela comme s'est trompé Nagler.

En l'absence de renseignements qui établissent les faits avec certitude, il est permis de hasarder une hypothèse.

M. Génard nous a fait connaître, dans une notice sur Adam Van Noort (*De Vlaemsche School*, 1856), que ce peintre avait eu cinq enfants parmi lesquels un fils, nommé Jean, lequel naquit à Anvers en 1587. Ne serait-ce pas le Jean Van Noort que nous retrouvons en Espagne où il se sera rendu, comme tant de nos artistes? Il y avait alors à Anvers d'excellents graveurs dont il n'approcha pas, ainsi que le prouvent les pièces de sa main que nous avons sous les yeux. On peut supposer qu'il alla chercher fortune à l'étranger et qu'il se rendit, de préférence, dans un pays où les burins habiles n'abondaient pas.

Céan Bermudez cite de Jean Van Noort les frontispices des ouvrages suivants :

1° *Quadragesimal sobre los Evangelios*, par Francisco de Roxas (1628).

2° *Las obras en verso de D. Francisco Borja principe de Esquilache* (1648).

3° *Commentarii in titulum codicis de filiis officialium qui in bello mortui sunt*, par Geronimo Altamirano.

4° *Las autos y acuertos del consejo* (1649);

5° *El mas escondito retiro del Alma*, par Jos. Maldonato.

6° *Historia del convento de S. Augustin de Salamanca*, par Tomas de Herrera (1652).

Le biographe espagnol mentionne également trois portraits de notre artiste, savoir ceux du prince don Baltasar, du capitaine Alonso de Céspedes et du prince de Squillace. Ce dernier figurait en tête du volume pour lequel J. Van Noort avait fait en même temps un frontispice, comme on l'a vu plus haut.

La liste des œuvres de Jean Van Noort, donnée par Céan Bermudez, est très-incomplète. On pourrait la grossir beau-

coup, sans doute, au moyen de recherches faites dans les bibliothèques de l'Espagne. Privé de cette ressource, nous comblerons néanmoins trois lacunes de la liste en question. Outre les frontispices cités par l'auteur espagnol, Jean Van Noort a gravé celui de l'ouvrage intitulé : *El Parnasso español y Musas castellanas de D. Francesco de Quevedo Villegas,* imprimé à Madrid en 1650, in-4°. De tous les travaux du même genre exécutés par l'artiste flamand, c'est le plus intéressant, à bien des titres, ainsi qu'on va le voir.

Remarquons d'abord que le frontispice du *Parnasso español* n'est pas seulement un encadrement plus ou moins compliqué servant à contenir le titre de l'ouvrage; c'est une composition entière, composition étrange, il est vrai, conforme au goût de l'époque et du pays. D. Francisco Quevedo de Villegas y est représenté dans son costume de chevalier de l'ordre de Santiago, s'inclinant devant les Muses assises sur un tertre, dans une prairie, pendant qu'Apollon, placé derrière lui, lui pose une couronne sur la tête : fond de paysage à l'extrémité duquel on voit Pégase s'élançant du sommet de l'Hélicon ; au bas du premier plan, deux médaillons, dont l'un contient l'effigie de Quevedo de Villegas et l'autre cette inscription : *Las Nueve Musas castellanas.* Dans le portrait du médaillon, comme dans la figure couronnée par Apollon, le littérateur espagnol a le nez surmonté d'une énorme paire de lunettes, ornement d'un effet médiocrement pittoresque. Les figures des Muses, devant lesquelles s'incline Quevedo de Villegas, sont gravées d'un burin assez délicat et prouvent que Jean Van Noort aurait pu devenir un artiste d'un vrai mérite, s'il avait eu de meilleurs modèles que ceux qu'il pouvait trouver en Espagne, où l'art de la gravure était dans l'enfance.

Outre le frontispice que nous venons de décrire, Jean Van Noort a exécuté, pour le *Parnasso español,* une seconde planche : la muse Melpomène, avec ses attributs allégoriques, dans un fond de paysage où sont représentés des épisodes tragiques. Le recueil poétique des œuvres de Quevedo de Villegas est divisé en six parties, dont chacune est désignée par le nom d'une muse. Ces six parties, comprenant des poésies de différents caractères, sont intitulées : Clio, Polymnie, Melpomène, Érato, Terpsichore, Thalie. En tête de chacune se trouve une estampe représentant la muse sous les auspices de laquelle sont placées les pièces qu'elle renferme. Nous venons de dire que Jean Van Noort est l'auteur de la gravure dans laquelle est figurée Melpomène.

Une circonstance qui paraît avoir échappé aux auteurs espagnols qui se sont occupés de l'histoire de l'art dans leur pays, c'est que les dessins des sept estampes qui ornent le *Parnasso español* sont du célèbre peintre Alonso Cano. Le frontispice ne porte que le monogramme du maître *A° CA° DEL;* mais d'autres planches sont signées en toutes lettres : *A. Cano delin.* Aucun biographe, aucun historien de l'art espagnol ne mentionne, nous le répétons, ces œuvres du célèbre artiste. Céan Bermudez, qui donne une liste très-étendue de ses travaux comme peintre, sculpteur et architecte, les passe complétement sous silence. C'est donc une indication nouvelle à donner aux iconographes.

La première muse (Clio); la deuxième (Polymnie); la quatrième (Érato), et la sixième (Thalie) sont gravées par Herman Panneels, artiste flamand dont nous reparlerons; la troisième (Melpomène) est de Jean Van Noort, comme on l'a vu; la cinquième (Terpsichore), très-inférieure aux

autres, est marquée d'un monogramme formé de deux C et d'un D entrelacés. Elle n'est pas signée d'Alonso Cano et n'a pas, en effet, le même caractère que les précédentes.

Outre le monogramme d'Alonso Cano, les estampes du *Parnasso español* portent tous celui de l'inventeur des sujets : *D. J. A., inv.* Il n'est cité ni par Brulliot ni par Nagler, attendu que ce n'est point une marque d'artiste. Le personnage qui s'est désigné par les initiales *D. J. A.* est Don Josephus Antonius Gonzalez de Salas, littérateur érudit qui, sous le nom académique d'*Amuso Cultifragio*, donna ses soins à la publication du *Parnasso español* de Quevedo Villegas. Ces mêmes initiales *D. J. A.* (Don Josephus Antonius) servent de signature aux vers inscrits au bas de chaque planche du recueil que nous venons de décrire.

Don Josephus Antonius Gonzalez de Salas était l'inventeur des sujets, en ce sens qu'il avait communiqué ses idées à Alonso Cano, lequel les avait traduites par le crayon. Voici comment il faut interpréter la marque *D. J. A. inv.* On vient de voir que six muses seulement figuraient dans les premières éditions du *Parnasso español* (1648, 1650, 1659). Plus tard, en 1670, on ajouta les trois autres muses à la collection, et le chœur sacré se trouva ainsi au complet. Don J. A. Gonzalez de Salas ne fut pas l'éditeur de cette dernière partie, par l'excellente raison qu'il était mort en 1651. Alonso Cano, qui cessa de vivre en 1667, ne compléta point la série des Muses. Nous n'avons pas eu, du reste, l'occasion de voir le supplément en question et nous ignorons s'il fut accompagné de planches, car les bibliographes ne fournissent aucun renseignement sur les illustrations du *Parnasso español.*

On ne cite de l'ouvrage de Quevedo de Villegas qu'une seule édition de 1650. Il y en a deux cependant ou plutôt

il y a deux tirages. Sur le titre des exemplaires du premier tirage il était indiqué que l'impression avait été faite *por el doctor Amuso Cultifragio, academico ocioso de Lobaina.* On vient de voir que sous ce pseudonyme s'était caché Don J. A. Gonzalez de Salas. Toute mention de cet éditeur disparut des exemplaires du deuxième tirage. On remplaça la phrase où il était désigné par les armoiries du duc de Médina-Celi à qui l'ouvrage était dédié par le libraire Pedro Coello. Le duc de Médina-Celi avait droit à cette dédicace. Il donna asile à Quevedo de Villegas poursuivi par le duc d'Alivarès pour avoir osé faire parvenir au roi des strophes sur les abus du gouvernement et sur les souffrances du peuple. Si le courageux écrivain fut enlevé du palais de son protecteur et jeté dans un cachot humide où il expia, durant quatre années, sa témérité généreuse, c'est que rien ne résistait à la volonté du ministre favori de Philippe IV. Pourtant on ne devine pas pour quel motif le pseudonyme de Don J. A. Gonzalez de Salas disparut du titre des exemplaires du tirage désigné comme une seconde édition. La Bibliothèque royale de Bruxelles possède des exemplaires des deux tirages.

Au même dépôt littéraire se trouve une pièce, inconnue de Céan Bermudez et que nous considérons comme la meilleure des productions du burin de Jean Van Noort : c'est le frontispice d'un livre intitulé : *Tortosa civdad fidelissima y exemplar.* On y voit une figure allégorique de la ville de Tortose appuyée sur une lance ; au fond la perspective de la cité même dont l'Èbre baigne les murs ; dans la plaine qui l'entoure est représentée une action militaire. Au bas se trouve la signature : *Juan de Noort fecit.* Le livre pour lequel fut gravé ce frontispice est une relation des événements qui valurent, en 1641, à la ville de

Tortose l'envoi de la dépêche dans laquelle Philippe IV la qualifiait de *civdad fidelissima y exemplar.*

Nous avons encore à mentionner une estampe de Jean Van Noort qui n'est citée ni par Céan Bermudez ni par aucun autre biographe ou iconographe. Si ce n'est pas la meilleure pièce de son œuvre, c'est du moins la plus grande. Elle a cinquante-cinq centimètres de hauteur sur trente-huit de largeur. La composition, dont l'auteur n'est pas indiqué, est anti-pittoresque : c'est une de ces images mystiques comme on en faisait beaucoup jadis, surtout en Espagne, et qui avaient pour objet d'exciter la foi, bien plus que de récréer la vue et d'intéresser l'esprit. Elle représente l'arbre de la vertu chargé de tous les fruits qu'il est susceptible de produire. Aux branches de l'arbre pendent de petits médaillons dans lesquels sont les images personnifiées des vertus principales. Pour les vertus secondaires, on s'est contenté d'inscrire leurs noms dans des médaillons plus petits. L'explication du sujet de l'estampe se trouve dans l'inscription tracée en grandes lettres dans son encadrement? Cette inscription n'est autre que le texte du troisième verset du premier psaume : (*Et erit tanquam*) *lignum quod plantatum est secus decursus aquarum, quod fructum suum dabit in tempori suo, — Et folium ejus non defluet : et omnia quaecumque faciet, prosperabuntur* (Et il sera comme un arbre qui est planté proche du courant des eaux, lequel donnera son fruit dans son temps, — Et dont la feuille ne tombera point : et toutes les choses qu'il fera auront un heureux succès). Au bas de l'encadrement est le titre : GENERALIS DIVISIO VIRTUS. La signature de l'artiste : *Juan de Noort fecit,* est tracée sur une pierre à l'extrémité inférieure de la gauche. A la place correspondante de la droite, est une autre pierre sur

laquelle sont tracés ces mots : *Colleg. Salmant. Carmelit. discalceat.* Jean Van Noort a donc exécuté cette planche pour le couvent des Carmélites déchaussés de Salamanque. Ce mot *fecit* joint à son nom nous apprend qu'il n'a pas été seulement le graveur, mais aussi l'inventeur de l'estampe dont toutes les dispositions lui auront été indiquées par les moines qui la lui avaient commandée.

Où et à quelle époque Jean Van Noort est-il mort? C'est ce qu'aucun document ne nous a fait connaître. Tout porte à croire que c'est en Espagne qu'il termina sa carrière. On ne trouve, du moins, aucune trace de son retour en Belgique. Se considérant comme définitivement fixé dans le pays qui l'avait adopté, il espagnolisa son nom, s'il nous est permis de nous exprimer ainsi, et signa ses estampes : *Juan de Noort.*

JACQUES DENYS.

La naissance de ce peintre anversois avait été fixée par certains biographes à l'année 1645 et par d'autres à l'année 1647. Les rédacteurs du catalogue du musée d'Anvers ont fait connaître, par la publication d'un acte authentique, que Jacques Denys fut baptisé dans la cathédrale le 29 juillet 1644. Les mêmes auteurs, comparant les brillants éloges que fait Descamps du talent de Jacques Denys avec les peintures de cet artiste que possède le musée d'Anvers, et ne les trouvant pas justifiés, disent que : « Descamps a eu probablement en vue François Denys, le père de Jacques. » Suivant eux, si les faits cités par le biographe français sont exacts, ils doivent se rapporter non à Jacques Denys, mais à François, excellent portraitiste dont les productions approchèrent de celles des grands maîtres du temps. Nous sommes d'accord avec les écrivains que nous citons sur ce fait, qu'il y a beaucoup d'exagération dans les louanges données par Descamps au peintre dont les œuvres sont au musée d'Anvers; mais nous ne pouvons

point penser avec eux qu'il faille attribuer à François Denys les particularités rapportées par le biographe. Descamps avait emprunté ces particularités à Sandrart, qui vivait du temps de Jacques Denys et qui s'exprimait en homme sûr de son fait. Richard Collin, le graveur luxembourgeois qui avait reçu à Rome les conseils de Sandrart et qui, de retour en Belgique, exécuta des planches destinées à accompagner l'ouvrage de ce dernier, a fait le portrait de Jacques Denys inséré dans l'*Academia nobilissimae artis pictoriae.* Comme il résida successivement à Anvers et à Bruxelles, il doit avoir connu personnellement Jacques Denys, qui habita également, à la même époque, l'une et l'autre de ces villes; il est probable que le portrait qu'il en a donné a été fait d'après nature. La planche sur laquelle figure ce portrait, avec cinq autres, est signée : *R. Collin C. R.* (chalcographius regius) *Sculps. Bruxellae 1683.* On verra plus loin qu'en cette même année 1683, Jacques Denys devait être à Bruxelles, où il exécutait des peintures dont le prince de Parme lui avait fait la commande un an ou deux auparavant. Il n'y a donc pas eu d'erreur possible quant à l'identité du personnage. Le Denys dont parle Descamps d'après Sandrart est Jacques et non François, ainsi que les rédacteurs du catalogue d'Anvers ont cru pouvoir le supposer. Enfin, et ceci est concluant, l'auteur italien d'une description de Mantoue, dont il sera fait mention plus loin, dit, en parlant de peintures exécutées dans un édifice de cette ville : *Sono opere di Giacomo Denys d'Anversa.* Après ce dernier témoignage le doute n'est plus possible, et il ne reste qu'à signaler, d'après l'examen des deux tableaux du musée d'Anvers, l'exagération des louanges adressées par Descamps à Jacques Denys.

Le catalogue du musée d'Anvers nous fait connaître que

Jacques Denys fut inscrit dans la confrérie de Saint-Luc, comme fils de maître, en 1664, sans faire mention du peintre dont il reçut les leçons. Certains biographes lui donnent Jordaens pour maître; mais Sandrart dit qu'il fut élève d'Érasme Quellin, et c'est le seul auteur qui nous paraisse bien renseigné sur les faits et gestes de notre artiste.

Jacques Denys, son éducation terminée, partit pour l'Italie; on ne sait pas précisément en quelle année; mais il est vraisemblable que ce fut aussitôt après avoir été reçu maître. Il s'arrêta à Venise, à Rome, à Naples, à Bologne, et doué de cette facilité de pinceau propre aux artistes de la Flandre, il copia les productions les plus remarquables de chaque école, pour se faire à la pratique des divers procédés techniques. Ce fut vraisemblablement le désir de poursuivre les études entreprises dans ce but, qui le conduisit à Mantoue, ville où devaient le retenir plus longtemps qu'il ne l'avait prévu les œuvres du Mantegna, ainsi que celles de Jules Romain, et où une circonstance également inattendue le fixa. Depuis qu'avaient disparu un à un les disciples de Jules Romain, héritiers et propagateurs de sa manière, l'école de Mantoue, qui n'était plus d'ailleurs qu'un reflet de l'école romaine, avait progressivement décliné. Comme le fait remarquer Lanzi, les princes qui régnaient sur le Mantouan n'avaient rien fait pour arrêter cette décadence et pour favoriser le développement des talents dont les germes pouvaient se trouver parmi les jeunes artistes. Ils avaient mieux aimé, et c'était un tort, appeler à leur cour des peintres étrangers auxquels fut confiée la tâche de travailler à la décoration des églises et des résidences souveraines. Jacques Denys fut choisi, à son tour, pour remplir cette mission. La duchesse de Mantoue ayant eu l'occasion de voir de ses œuvres conçut pour

son talent une estime qui se traduisit en commandes importantes. La princesse qui accorda sa protection à notre artiste était Isabelle-Claire d'Autriche, fille de l'archiduc Léopold, régente pendant la minorité de Carles IV, sixième duc de Mantoue. Au nombre des peintures exécutées par Jacques Denys d'après l'ordre de la duchesse, il faut citer en première ligne une série de grands tableaux qui ornent encore le chœur de l'église Saint-Maurice de Mantoue, et dont Susani fait mention dans le *Nuovo prospetto delle pitture, sculture ed architetture di Mantova.*

La duchesse de Mantoue envoya Jacques Denys à Florence, pour y faire les portraits du grand-duc de Toscane et de sa famille. L'artiste flamand remplit sa tâche à l'entière satisfaction de Cosme III de Médicis. Celui-ci s'efforça de le retenir; n'y pouvant point réussir, il le combla de présents avant de le laisser s'éloigner, et dans son audience de congé lui remit une chaîne d'or supportant une médaille à son effigie.

Les biographes nous apprennent que Jacques Denys, de retour à Mantoue, y fut employé à décorer de peintures le palais ducal. Suivant Descamps, il n'aurait jamais manqué d'occupation à la cour de Mantoue, où chaque jour on lui proposait de nouveaux travaux pour le retenir; mais après quatorze ans de séjour en Italie, l'amour de la patrie le ramena à Anvers. Le biographe que nous venons de citer dit qu'à son arrivée il reçut le plus brillant accueil des artistes et des amateurs qui allèrent en cortége au-devant de lui. Si cette particularité est exacte, elle témoigne de la haute position que Jacques Denys avait acquise à l'étranger. Descamps ajoute que le peintre anversois ne jouit pas longtemps des avantages que lui assurait la considération dont il était l'objet, car il mourut peu de temps

après son retour dans sa ville natale. Sandrart s'exprime différemment : il dit que Jacques Denys ayant fait un beau portrait du duc de Parme, ce prince l'appela à Bruxelles et le chargea d'exécuter des peintures dans le palais des ducs de Brabant (*in aula Brabantina*), ce qu'il fit de manière à mériter d'être comparé aux meilleurs maîtres de son temps. Les anciennes descriptions de ce palais, à deux reprises ravagé par l'incendie, sont très-incomplètes; nous y cherchons vainement des indications sur les peintures qu'y aurait faites Jacques Denys, et pourtant Sandrart est trop affirmatif, pour que nous puissions supposer que le fait soit imaginaire.

La particularité rapportée par Sandrart de l'exécution d'un portrait du prince de Parme par Jacques Denys, lors de son retour à Anvers, coïncide parfaitement avec l'indication trouvée par les rédacteurs du catalogue du musée d'Anvers dans les comptes de la caisse de secours de la confrérie de Saint-Luc, constatant que l'artiste était dans sa ville natale en 1678-1679. Alexandre Farnèse, prince de Parme, remplit de 1680 à 1682 les fonctions de gouverneur général des Pays-Bas. Jacques Denys était donc rentré depuis un an ou deux à Anvers, lorsqu'il fut appelé par le lieutenant du roi d'Espagne à représenter son effigie. Cette date de 1678-1679, relevée sur les registres de la caisse des secours de la corporation de Saint-Luc, est la confirmation complète des paroles de Sandrart, suivant lequel Jacques Denys, après avoir passé *quatorze ans* en Italie, demanda à sa protectrice, la duchesse de Mantoue, la permission de retourner dans son pays. Nous avons dit que l'artiste partit, suivant toute apparence, pour l'Italie l'année même de son admission à la maîtrise. Cette admission ayant eu lieu en 1664, et son retour à Anvers étant

fixé à l'année 1678 par le document cité dans le catalogue du musée d'Anvers, la durée de son absence est de quatorze ans, c'est-à-dire conforme à l'indication donnée par Sandrart. Cette exactitude de l'auteur allemand, démontrée mathématiquement pour un des points de la biographie du peintre dont nous nous occupons, doit inspirer une entière confiance sur les autres points. Il est évident qu'il ne reproduit pas des banalités comme il est arrivé si souvent à Descamps de le faire; mais qu'il écrit sa notice au moyen de renseignements puisés à bonne source.

Le portrait de Jacques Denys, gravé par Richard Collin, portrait exécuté du vivant de l'artiste et dans les lieux qu'il habitait, ce qui permet de supposer qu'il a été fait d'après nature, confirme une seconde allégation de Sandrart relative aux incidents du voyage du peintre anversois en Italie : celle qui le montre recevant des mains du grand-duc de Florence une chaîne d'or supportant une médaille frappée à son effigie. Jacques Denys est représenté, dans le portrait dont il s'agit, ayant au cou la chaîne à laquelle pend la médaille. Sa physionomie est fine et spirituelle; il a le chef surmonté d'une volumineuse perruque à la Louis XIV.

On a vu que, suivant Descamps, Jacques Denys ne jouit pas longtemps des avantages que lui assurait la considération dont il avait reçu de brillants témoignages à son retour à Anvers. Cette assertion est inexacte puisque, comme l'ont dit les rédacteurs du catalogue d'Anvers, il remplit en 1693 les fonctions de doyen de la confrérie de Saint-Luc et peignit, l'année suivante, le portrait du chef-homme de cette corporation. Quant à préciser l'époque de la mort de notre artiste, c'est ce qu'il est impossible de

faire, faute de preuves. On a donné arbitrairement la date de 1708. Quant à celle de 1733, que nous trouvons dans Zani, il n'y a pas lieu de s'y arrêter.

Descamps dit avoir vu trois peintures de Jacques Denys, lors du voyage qu'il fit dans nos provinces pour rassembler les matériaux de sa *Vie des peintres flamands*. C'étaient : un *Ecce homo*, dans la manière de Van Dyck; un portrait vigoureux, traité en façon d'esquisse ; un portrait de femme ayant pour accessoires des vases de fleurs et de fruits d'un faire très-achevé. Comme aucune indication n'est donnée par l'auteur que nous venons de citer sur les collections où se trouvaient ces productions, il nous a été impossible d'en rechercher la trace. On ne connaît plus, en Belgique, que deux tableaux de Jacques Denys. Ils sont au musée d'Anvers et proviennent de la salle des réunions de la confrérie de Saint-Luc : l'un est le portrait de Grégoire Martens, chef-homme de la corporation, peint, comme il a été dit plus haut, en 1694; l'autre, désigné sous le titre d'*Étude du modèle vivant*, est une espèce d'allégorie de l'intervention de la nature dans la production des œuvres d'art.

JACQUES COELEMANS.

Les biographes font naître Jacques Coelemans à Anvers en 1670 et lui donnent pour maître Corneille Vermeulen. Il y a là une double erreur. Mon savant confrère et ami M. de Burbure, qui a recueilli tant de documents précieux pour l'histoire des arts en Belgique, a bien voulu me communiquer des renseignements desquels il résulte que Jacques Coelemans naquit en 1654 à Anvers, ainsi qu'on le voit par son acte de baptême inscrit dans les registres de l'église de Notre-Dame, à la date du 23 août. En 1672, Coelemans entra comme élève dans l'atelier de Frédéric Bouttats, en même temps que Michel Van der Gucht, qui se fixa plus tard en Angleterre. Nous manquons de renseignements sur ses premiers travaux. Les planches qu'il a dû exécuter avant son départ d'Anvers ont échappé à nos recherches. N'avait-il fait jusqu'alors que prêter à d'autres graveurs l'appui d'une collaboration anonyme? C'est une supposition qu'on peut former. Ses premières œuvres connues sont datées d'Aix en Provence, où il avait

été appelé par un amateur célèbre au service duquel il mit désormais son burin expéditif.

Le marquis Boyer d'Aguilles, conseiller au parlement de Provence, s'est fait, par son goût éclairé pour les arts, une renommée aujourd'hui encore presque populaire à Aix. Que de noms ce noble penchant a sauvés de l'oubli! Combien de magistrats, d'hommes d'État, de financiers, qui se flattaient de passer à la postérité et qui n'ont laissé nulle trace en ce monde, tandis qu'on garde le souvenir de tel amateur dont toute l'ambition fut de goûter les pures jouissances que fait éprouver la culture des beaux-arts! Le marquis Boyer d'Aguilles avait une grande fortune, qu'il employa tout entière à satisfaire son inclination favorite. Voici dans quels termes Mariette, le savant iconophile français, s'exprime sur le compte de ce magistrat artiste : « Il était né avec de l'attrait pour la peinture; mais cette inclination naturelle se changea en peu de temps en une passion dont il ne lui fut pas possible de réprimer l'ardeur, lorsque, ayant fait le voyage d'Italie, la vue des merveilles qu'on rencontre dans ce pays, la fréquentation des habiles gens qu'il y connut, eurent achevé de fortifier son goût et qu'elles eurent multiplié ses connaissances. M. d'Aguilles ne se contenta pas de voir et d'admirer; il voulut, en quittant l'Italie, se faire un fond qui pût, en quelque sorte, le dédommager des belles choses dont il ne lui serait plus permis de jouir. Il recueillit quantité de tableaux, il acheta des estampes, des dessins, des sculptures, qu'il apporta à Aix et dont il se fit, pendant le reste de sa vie, un amusement d'autant plus permis, que son amour pour les beaux-arts, quelque vif qu'il fût, ne lui fit jamais perdre de vue les devoirs du magistrat. La sagesse de ses conseils, la justesse de ses

décisions, le faisaient considérer comme l'oracle de son parlement. »

Pour loger la riche collection d'objets d'art rassemblée dans ses voyages, bien plus que pour se loger lui-même, le marquis Boyer d'Aguilles s'était fait construire à Aix un hôtel magnifique, qu'on aurait pu qualifier de musée. Intimement lié avec le Puget, il profita des leçons de ce grand artiste pour se former au jugement et à la pratique des beaux-arts. Ce n'était pas seulement un fin connaisseur; il maniait avec une certaine facilité le crayon, le pinceau et le burin.

Le marquis Boyer d'Aguilles conçut le projet de publier une collection d'estampes reproduisant les tableaux de sa galerie. Il chargea de l'exécution d'une partie des planches qui devaient entrer dans ce recueil Sébastien Barras, peintre et graveur provençal, qu'il avait envoyé en Italie compléter son éducation d'artiste et aux dépenses duquel il avait généreusement pourvu. Lui-même se mit à l'œuvre. Cependant il ne tarda pas à reconnaître qu'il ne verrait pas la fin de son entreprise, s'il n'appelait à son aide un burin plus expérimenté que le sien et que celui de son collaborateur. Mariette nous dit que : « Il fit venir à Aix, à ses dépens, un graveur d'Anvers qui, dans un âge peu avancé, s'était déjà fait un nom. Ce fut Jacques Coelemans, élève de Corneille Vermeulen, dont tout le monde connoît l'habileté. » Nous croyons que Mariette se trompe lorsqu'il dit que Jacques Coelemans s'était déjà fait un nom, attendu qu'on ne cite de lui aucune œuvre antérieure à son séjour à Aix, ainsi que nous l'avons fait remarquer plus haut. Boyer d'Aguilles avait connu à Paris Corneille Vermeulen, qui avait exécuté une gravure de son portrait d'après Rigaud. Il aura vraisemblablement écrit à

cet artiste, qui était retourné dans son pays natal, pour le prier de lui envoyer un graveur capable de remplir la tâche qu'il lui destinait, et Vermeulen aura jeté les yeux sur Jacques Coelemans. La Belgique était alors un grand foyer de production artistique. Chaque fois qu'on avait besoin, en France, d'un vaillant pinceau ou d'un burin expert, on l'empruntait à la Belgique. C'étaient, pour la peinture : Jacques Fouquières, Philippe de Champaigne, Vander Meulen, Wleughels, Genoels, Bertholet Fémalle; pour la sculpture, Van Opstal; pour la gravure en taille-douce, Edelinck, Van Schuppen; pour la gravure en médailles, Warin, Duvivier, Rottiers, et tant d'autres encore, car nous pourrions multiplier nos citations.

Quoiqu'il en soit, le marquis Boyer d'Aguilles reconnut bientôt que Corneille Vermeulen avait eu la main heureuse en choisissant Coelemans. Il ne suffisait pas de faire bien, il fallait aussi faire vite, pour que le conseiller du parlement d'Aix eût la satisfaction de voir le projet qu'il avait formé réalisé de son vivant. Jacques Coelemans avait une exécution rapide et savait, chose rare de nos jours, rendre les effets de la peinture par de larges combinaisons de tailles. Après avoir dit (se trompant en cela) que notre artiste s'était formé à l'école de Vermeulen, Mariette ajoute : « La manière de graver du disciple tenait beaucoup de celle du maître. Elle n'avait pas toute la pureté de certains beaux burins; mais elle était fondue et propre à faire de l'effet, surtout lorsque les tableaux qu'elle avait à rendre étaient bien colorés ou entendus de clair-obscur. » On a reproché à Coelemans l'inégalité des gravures qu'il fit pour M. Boyer d'Aguilles. Quelques-unes de ses planches sont faibles, nous n'en disconvenons pas, et il en est même de tout à fait médiocres; mais

il faut tenir compte de l'obligation imposée à l'artiste d'achever dans un délai fixé un travail auquel on s'étonne qu'un seul homme ait pu suffire. Mariette nous fait connaître que : « Dix ou douze ans s'écoulèrent avant que le recueil d'estampes que préparait M. d'Aguilles vît le jour. » Dix ou douze ans ! c'était beaucoup peut-être pour l'impatience de l'amateur dont le désir était de pouvoir distribuer ce recueil à ses amis; mais c'était bien peu pour l'artiste auquel avait été donnée la mission d'accomplir une pareille tâche. Les estampes gravées par Coelemans dans cet intervalle de dix ou douze années sont au nombre de cent dix-huit. Il y en a de grande dimension et beaucoup sont remarquables par la délicatesse du travail; toutes ou presque toutes se distinguent par le sentiment de la couleur et par l'entente du clair-obscur. Interprète intelligent, l'artiste modifia son mode d'exécution selon qu'il avait à rendre des œuvres de peintres italiens, flamands ou français, et s'attacha à reproduire fidèlement le style de chaque maître. La facilité de son burin ne se montre pas moins dans les *fac-simile* de dessins placés à la fin du recueil, que dans les estampes où l'aspect des tableaux d'un coloris vigoureux a reçu une excellente interprétation. Jacques Coelemans profita des conseils que lui donna le marquis Boyer d'Aguilles, dont le goût exerça une heureuse influence sur le développement de son talent. C'est un fait que nous atteste Mariette et auquel nous croyons volontiers. On a exagéré cette influence lorsqu'on a dit que Coelemans, étant privé des avis du conseiller du parlement d'Aix, vers la fin de sa carrière, n'avait plus produit que des ouvrages médiocres. La médiocrité de ces dernières productions tenait, sans doute, tout simplement à ce que l'effet de l'âge se faisait sentir chez l'artiste,

qui n'avait plus ni la même justesse dans le coup d'œil, ni la même fermeté dans la main.

Le cabinet du marquis Boyer d'Aguilles était particulièrement riche en tableaux des écoles d'Italie et de l'école française. On y remarquait aussi des œuvres de quelques-uns des meilleurs maîtres flamands : de Rubens, une composition de *Loth et ses filles*, un paysage et le superbe portrait d'un docteur de Louvain; de Van Dyck, une *Sainte Famille;* de Teniers le jeune, un *Chirurgien de village pratiquant une opération;* de Jean Mielle, une allégorie de *Vénus recherchant l'alliance de Bacchus et de Cérès;* de Finsonius, un magnifique portrait de Malherbe; de Francisque Millet, une bacchanale et trois paysages.

Il semble que le sort ait voulu donner au marquis Boyer d'Aguilles la satisfaction de voir achever l'œuvre à laquelle il avait consacré tant de soins et tant d'argent. Les dernières planches de sa galerie sont datées de l'année même de sa mort. Toutefois l'ouvrage ne parut qu'après lui. Jacques Coelemans obtint du fils de son protecteur l'autorisation de publier ce recueil à l'exécution duquel il s'était dévoué durant douze années, et il ne songea plus désormais qu'à l'exploitation de cette entreprise. Il forma de la collection de ses planches un volume intitulé : *Le Recueil des plus beaux tableaux du cabinet de messire Jean-Baptiste, seigneur d'Aguilles, conseiller au parlement de Provence, à Aix, chez Jacques Coelemans, marchand et graveur en taille-douce à la place proche la porte des Révérends pères Prêcheurs.* La qualification de marchand que se donne notre artiste atteste qu'il n'avait plus d'autre intention que celle de tirer le meilleur parti possible de ses travaux accomplis. Il dut renoncer à revoir sa ville natale, ou du moins à revenir s'y fixer. Non-seu-

lement il avait pris à Aix ces habitudes de la vie auxquelles on ne renonce pas facilement à un certain âge; mais son commerce d'estampes le retenait dans la capitale de la Provence. Le marchand absorba complétement l'artiste pendant assez longtemps. Celui-ci se réveilla un jour cependant et voulut se manifester encore. Il était trop tard. Jacques Coelemans avait perdu l'habitude de manier le burin, et les portraits qu'il exécuta à cette époque de sa carrière n'ont plus rien des qualités qu'on remarque dans les planches du recueil des tableaux du cabinet Boyer d'Aguilles. Il était âgé de quatre-vingt-un ans, lorsqu'il mourut à Aix en 1735.

Après la mort de Jacques Coelemans, Mariette publia une nouvelle édition de la galerie Boyer d'Aguilles, en joignant au recueil des planches du graveur anversois une notice sur l'ancien possesseur de la collection, et l'explication des tableaux reproduits. Cette seconde édition parut en 1744. Quelques années suffirent encore pour l'épuiser. Basan publia une troisième édition, la moins estimée naturellement, par la raison que les planches fatiguées ne fournissaient plus que de mauvaises épreuves.

La galerie Boyer d'Aguilles est une des œuvres de gravure les plus considérables qu'un seul artiste ait eu le courage d'entreprendre et la force de conduire à bonne fin. Nous sommes heureux de pouvoir en attribuer ici l'honneur à l'un de nos Flamands.

PIERRE VAN SCHUPPEN.

Pierre Van Schuppen est né à Anvers vers 1625. D'après une indication qu'a bien voulu me communiquer M. L. de Burbure, il fut inscrit, en 1839-40, comme élève peintre dans le *Liggere* de la gilde de St-Luc. Il donna plus tard une autre direction à ses travaux, car, en 1651, il fut admis à la maîtrise comme artiste graveur.

Pierre Van Schuppen avait donc fait toute son éducation d'artiste dans sa ville natale, et l'habileté de son burin s'était signalée dans d'excellents travaux, lorsqu'il eut le désir d'aller visiter Paris où régnait, dans la sphère des arts, un mouvement qui attirait les hommes de talent et auquel plusieurs des notices de ce recueil ont prouvé que nos Flamands ne furent pas étrangers. Nous avons à relever ici une erreur dans laquelle sont tombés tous les biographes et iconographes qui se sont occupés de notre graveur, erreur qui ne résiste pas à l'examen de ses œuvres. On dit généralement que Van Schuppen, arrivant à Paris, devint élève de Robert Nanteuil. On prétend que c'est aux

leçons de cet artiste qu'il fut redevable de son talent. Nous lisons ce qui suit dans le *Manuel* d'Hubert et Rost : « Contemporain d'Edelinck, il fut appelé comme lui par Colbert, et la France semblait avoir le droit de revendiquer un artiste auquel elle avait donné l'éducation. Élève de Nanteuil, il a gravé comme son maître nombre de portraits d'après ses propres dessins. » Il semblerait, d'après ce passage, que Van Schuppen fût belge seulement de naissance, et qu'arrivé à Paris sans talent, il fût naturalisé Français par le fait de l'initiation technique qu'il reçut de Nanteuil. Rien n'est moins conforme à la vérité, ainsi que nous le prouverons en examinant les œuvres du graveur anversois, rangées dans l'ordre chronologique. Non-seulement Van Schuppen était un artiste entièrement formé lorsqu'il vint à Paris, mais les leçons qu'il reçut de Nanteuil furent loin, suivant nous, d'exercer une influence favorable sur son talent. Quand on nous dit qu'il fut appelé en France comme Edelinck, nous en devons conclure que son mérite avait déjà pu être apprécié par les œuvres qu'il avait produites en Belgique, car il n'y avait aucune raison pour qu'on fît venir d'Anvers un artiste dont le talent était à former. Dans tous les cas, ce n'est pas Colbert qui aurait attiré notre graveur à Paris, attendu qu'il ne devint ministre qu'en 1661 et que Van Schuppen était établi dans cette capitale dès 1655 au plus tard.

Mariette, qui juge en général sainement les choses, est bien plus dans le vrai lorsqu'il dit, dans ses annotations de l'*Abecedario* : « Pierre Van Schuppen, ayant appris l'art de la gravure à Anvers, lieu de sa naissance, et y ayant travaillé pendant quelques années, vint s'établir pour toujours à Paris, où Robert Nanteuil jouissait pour lors de sa plus grande réputation. Il s'attacha à ce graveur. Résolu

de suivre le même genre de gravure, il se mit, comme luy, à faire des portraits, et comme il avoit pour le moins une aussy belle couleur de burin, ce qu'il grava dans ce genre fut reçu avec le même applaudissement. L'on ne l'appela plus que le *Petit Nanteuil.* » Voilà la véritable exposition des faits. P. Van Schuppen avait appris à Anvers l'art de la gravure; il avait travaillé plusieurs années dans son pays; il avait donc un talent entièrement formé, lorsqu'il vint à Paris. Il ne fut pas élève de Nanteuil, mais il s'attacha à ce graveur et prit la résolution de travailler dans la manière qu'il avait mise à la mode, ce qui n'est pas la même chose. Remarquons ce passage de la note de Mariette : « Comme il avoit pour le moins une aussi belle couleur de burin (que Nanteuil), ce qu'il grava, etc. » En effet, Van Schuppen avait une plus belle couleur de burin que Nanteuil, et il eut grand tort de sacrifier cette qualité flamande au désir de réussir par les moyens qui procuraient à l'artiste français une réputation bien méritée d'ailleurs. On l'appela le *Petit Nanteuil* : que n'est-il resté simplement Van Schuppen, le continuateur des traditions de la grande école de Rubens?

Mariette nous dit donc que Van Schuppen s'attacha à Robert Nanteuil, ce qui signifie sans doute qu'à son arrivée à Paris, il entra dans l'atelier de ce graveur pour le seconder dans ses travaux, en attendant le moment où il aurait pu fixer sur lui l'attention et obtenir des commandes. Il paraîtrait que ce ne fut qu'à un second voyage qu'il s'établit à Paris. Après avoir visité une première fois cette capitale, il était retourné à Anvers, où il séjourna quelque temps encore avant de s'expatrier.

Dans les notes de l'*Abecedario* où il consigne des particularités intéressantes sur les travaux de notre artiste,

Mariette dit que le premier portrait qu'il grava à Paris fut celui de Pierre Bordier, intendant des finances. Il ajoute que cette indication lui fut fournie « par M. Pinsson, qui avoit fort connu Van Schuppen, » et il est d'autant plus porté à l'admettre, qu'il n'a rencontré aucune estampe du graveur anversois portant une date antérieure à celle de 1657, qui est inscrite sur le portrait en question. Cette date nous vient encore à point pour combattre l'opinion de ceux qui veulent faire de Van Schuppen un élève de Nanteuil.

Né en 1625, notre artiste avait près de trente ans à l'époque où il exécuta sa première planche à Paris. En supposant qu'il ait attendu fort longtemps cette commande, ce qui n'est pas vraisemblable, car il n'y avait pas à Paris beaucoup de graveurs dont le mérite fût supérieur au sien, il aurait eu au moins trente ans lorsqu'il alla se fixer en France. Or ce n'est point à cet âge qu'on entre à l'école. Tout concourt donc à prouver que Van Schuppen fut imitateur et non pas élève de Nanteuil, et que la France n'est nullement fondée, quoi qu'en disent Hubert et Rost, à le réclamer.

Quel était ce M. Pinsson qui avait fort bien connu P. Van Schuppen et qui a fourni à Mariette plusieurs renseignements sur les œuvres de notre artiste? C'est ce que ne disent pas les éditeurs de l'*Abecedario* annoté. Ils se bornent à renvoyer à un passage où Mariette s'exprime ainsi, en parlant d'une estampe de Claude Mellan : « Il m'est passé par les mains une épreuve de ce portrait où M. Pinsson, qui savoit bien des anecdotes, avoit écrit..., etc. » Il est surprenant que MM. de Chennevières et A. de Montaiglon n'aient pas cru devoir faire quelques recherches pour apprendre aux lecteurs de l'*Abecedario* de Mariette quel

était ce personnage qui savait bien des anecdotes sur l'histoire des arts, et dont le souvenir mérite, à ce titre, d'être conservé. Ce personnage ne pouvait être que François Pinsson, jurisconsulte très-estimé, bâtonnier de l'ordre des avocats et procureur du Parlement en 1682, auteur de traités des *Bénéfices ecclésiastiques* et des *Régales* qui faisaient autorité, mort en 1691. Van Schuppen a gravé le portrait de ce jurisconsulte amateur des beaux-arts, avec lequel Mariette nous apprend qu'il avait des relations personnelles.

Le nombre des pièces dont se compose l'œuvre de Van Schuppen s'élève à environ cent cinquante, sans compter celles qui peuvent avoir échappé aux recherches des iconographes. Nous n'en dresserons pas ici la liste; mais nous mentionnerons celles qui donnent lieu de noter quelque circonstance digne de trouver place dans sa biographie. Des cent cinquante estampes connues de P. Van Schuppen, les trois quarts environ sont des portraits. La beauté de quelques-unes des gravures dans lesquelles il a reproduit les compositions historiques de plusieurs peintres fait regretter qu'il ait négligé cette application de son art, pour s'adonner presque exclusivement à la pratique plus lucrative du portrait.

L'une des premières productions de Van Schuppen, dans la catégorie des pièces historiques, est une sainte Famille d'après Crayer, qui se trouvait dans l'oratoire de l'archiduc Léopold à Bruxelles, comme on le voit par la dédicace de Crayer, inscrite au bas de l'estampe dont les premières épreuves portent la date de 1653. Cette pièce a été gravée par Van Schuppen antérieurement à son départ de la Belgique. Douze ans après, il exécuta une seconde estampe d'après la même composition, à laquelle il fit subir seule-

ment un changement consistant dans la suppression du personnage de saint Joseph, qui était à la droite de la Vierge, et à la place duquel on voit, à travers une large ouverture pratiquée dans le mur servant de fond au tableau, un paysage gravé d'une pointe très-délicate.

L'une des plus belles pièces de l'œuvre de notre artiste, la plus belle, selon nous, est la gravure du *Saint Sébastien secouru par les anges*, d'après Van Dyck. Le tableau, qui se trouve aujourd'hui au Louvre, faisait partie de la collection de Louis XIV, et c'est à Versailles que Van Schuppen a pris le dessin d'après lequel il a exécuté sa planche. Dans cette belle estampe, l'artiste anversois n'a pas imité Nanteuil : son burin a gardé les traditions de l'école flamande pour reproduire l'œuvre de l'illustre élève de Rubens. Nous préférons beaucoup ce travail large, puissant, coloré, à l'exécution plus délicate, mais aussi plus sèche, des planches dans lesquelles il s'est attaché à mériter le surnom de *Petit Nanteuil*.

Il était naturel que P. Van Schuppen prêtât le secours de son burin aux peintres flamands qui s'étaient, ainsi que lui, fixés à Paris. Il grava plusieurs des compositions de Philippe de Champagne et de Bertholet Flémalle : de celui-là, un *Saint Paul emporté au ciel* et un *Jeune Homme entre la Vertu et le Vice;* de celui-ci, le *Roi David* et *Saint Bruno en prière*. Il s'est également rendu l'interprète de quelques peintres français de son temps. La *Sainte Famille* qu'il a gravée d'après Séb. Bourdon est une estampe d'un travail délicat, mais faible d'effet et froide d'aspect, et il faut dire que si elle a ces défauts, c'est qu'elle rend exactement l'œuvre du peintre.

Une seule fois, à notre connaissance, Van Schuppen se fit l'interprète de l'un des grands maîtres du seizième siè-

cle : ce fut lorsqu'il grava la *Vierge à la chaise* de Raphaël, laquelle est une de ses belles productions.

Les iconographes, en décrivant les portraits gravés par Van Schuppen, ont tous passé sous silence ses premiers essais dans un genre où il devait signaler, par la suite, l'habileté de son burin. Lui-même n'aurait pas, sans doute, réclamé contre cette omission, car si les pièces que nous allons citer sont curieuses comme appartenant au début de sa carrière et comme étant le point de départ d'un talent qu'on voit grandir ensuite, elles ne témoignent que faiblement de son mérite. Il est vrai qu'ici les défauts des estampes doivent être beaucoup moins imputés au graveur qu'au dessinateur. Les planches dont il est question font partie du recueil intitulé : *Les Pourtraicts de tous les souverains, princes et ducs de Brabant, recueilliz de divers cabinetz et originaux antiques, desseignez par Jean Meyssens, peintre, etc.* Tous ces portraits sont d'un dessin tourmenté et surchargés d'ornements de mauvais goût. Les différents graveurs qui les ont exécutés sont tombés, comme Van Schuppen, dans des écarts de burin dont le crayon qui les a guidés est le vrai coupable. Peintre, graveur et marchand d'estampes à Anvers, Meyssens a bien mérité des amis des arts en publiant un grand nombre d'œuvres de nos maîtres et en les répandant au dehors par les relations d'un commerce étendu; mais ce qu'il a lui-même produit comme peintre, comme graveur ou comme dessinateur est fort médiocre. Les portraits gravés par P. Van Schuppen pour la collection des Ducs de Brabant sont au nombre de quatre : 1° Godefroy II; 2° Jean II; 3° Anthoine de Bourgogne; 4° Jean IV.

Le portrait de Gilbert de la Marche, évêque de Liége, gravé d'après Rubens, appartient également aux premiers

temps de la carrière de Van Schuppen; mais il est d'une exécution supérieure à celle des effigies des ducs de Brabant, et cette supériorité tient sans doute à ce que notre graveur avait pour guide non plus Meyssens, mais Rubens. Le grand et beau portrait de François Vilain XIIII, évêque de Tournai, d'après Lucas François ou Franchoys de Malines, montre un progrès considérable dans le talent de Van Schuppen. Il est un peu postérieur aux œuvres que nous venons de citer, mais antérieur assurément au départ de l'artiste pour la France. Van Schuppen n'a plus ces tailles franches, grasses et vigoureuses, lorsqu'il s'efforce d'assujettir son burin aux petits détails du genre de gravure mis à la mode par Nanteuil.

Nous avons dit que, d'après le renseignement communiqué à Mariette par Fr. Pinsson, Van Schuppen inaugura sa carrière à Paris par le portrait du surintendant des finances P. Bordier. Depuis lors, il se distingua par une activité persévérante, en même temps que par le talent qu'il déploya dans ses œuvres. Ses portraits, comme ceux d'Edelinck et de Nanteuil, forment une galerie intéressante des illustres personnages de son temps. En tête de cette galerie se place naturellement Louis XIV. A quatre reprises, le burin de Van Schuppen reproduisit la royale effigie : nous la voyons changer, dans son œuvre, avec l'âge et aussi avec la mode, qui, par le caractère des ajustements, des coiffures surtout, influe sur l'ensemble de la physionomie. Le premier portrait de Louis XIV, dans l'ordre chronologique, est celui que Van Schuppen grava, en 1660, d'après Vaillant. Le jeune roi est en habit de cour; de longs cheveux bouclés tombent jusqu'à la naissance des épaules; mais la tête n'est pas encore écrasée sous le poids de l'énorme perruque qui ne fera que plus tard son appari-

tion, pour s'imposer à toute la France officielle et au reste du monde. Ce portrait est une des belles pièces de l'œuvre de Van Schuppen. Au sommet de l'encadrement, sont les trompettes de la Renommée qui doivent publier dans l'univers la gloire du monarque. Les draperies qui ornent ces trompettes sont parsemées d'yeux et d'oreilles, qui marquent l'admiration des contemporains à la vue et celle de la postérité au récit des actions du grand roi. Il est difficile de pousser plus loin la recherche de la flatterie et la subtilité de l'allégorie. Le deuxième portrait de Louis XIV est daté de 1662. Dans celui-ci, gravé d'après Nicolas Mignard, qu'on appelait Mignard d'Avignon (du nom de la ville où il s'était fixé), pour le distinguer de Pierre Mignard, son frère, le roi est revêtu d'une cuirasse et coiffé de la perruque historique. Le troisième portrait est d'après Le Brun, gravé en 1666; le quatrième, d'après Nanteuil, est daté de 1681. On sait que Nanteuil n'était pas moins renommé comme peintre au pastel que comme graveur. C'est d'après une de ses peintures que fut exécutée la planche de notre artiste, ainsi que le témoigne l'inscription : *Nanteuil ad vivum pinxit.* Van Schuppen grava un cinquième portrait de Louis XIV, dont le modèle lui avait été fourni par deux peintres : Le Brun pour le médaillon et P. Mignard pour l'encadrement, formé de génies et de trophées. Il est très-piquant de voir les noms de Le Brun et P. Mignard, ennemis irréconciliables, associés dans une œuvre commune : mais la faveur royale est un terrain sur lequel peuvent se rencontrer des ambitions rivales. Les iconographes citent un cinquième portrait de Louis XIV, gravé par Van Schuppen d'après Nocret. Suivant une remarque consignée par Mariette dans les annotations de l'*Abecedario,* ce portrait n'est pas celui du roi, mais celui de son frère, c'est-à-dire

de Monsieur. Ce portrait étant daté de 1660, la confusion aurait pu être facilement évitée, car le premier portrait de Louis XIV, que nous avons cité, est également de 1660, et l'on n'admettra guère que Van Schuppen ait gravé deux fois l'image royale dans la même année.

Après Louis XIV viennent, dans la catégorie des effigies princières, les portraits de Charles-Gustave, roi de Suède, et d'Edwige, sa femme; du prince de Condé; d'Anne-Marie-Louise d'Orléans; de la duchesse de Savoie; le portrait du pape Alexandre VII, d'après une peinture exécutée à Rome par P. Mignard, gravé en 1661 avec cette devise : *Unus Alexandro non sufficit orbis;* enfin le portrait de Jacques-François-Édouard, prince de Galles, fils du malheureux Jacques II, connu plus tard sous les noms du chevalier de Saint-Georges et du Prétendant. Ce portrait est gravé en 1692 d'après une peinture de Largillière. Né en 1688, le jeune prince n'était donc âgé que de quatre ans. Au bas de l'encadrement se trouve la couronne royale qu'il ne devait jamais porter, en dépit du présage dont l'artiste a voulu exprimer l'idée.

Parmi les portraits des hommes d'État et des personnages de cour, citons d'abord celui du cardinal Mazarin, gravé d'après Mignard. Ce portrait est daté de 1661, l'année même de la mort du cardinal-ministre. Mentionnons encore le superbe portrait de G.-N. de Reynie, conseiller du roi, d'après Mignard; celui de Pierre-Ignace de Braux, premier baron de Champagne, d'après Beaubrun; François-Michel Le Tellier, marquis de Louvois, gravé en 1666, l'année même où le célèbre homme d'État fut appelé à la direction du département de la guerre; Louis-Marie-Armand Simiane, évêque et duc de Langres, pair de France; Bernard de Nogaret de Foix, duc de la Valette, colonel général de

l'infanterie française et gouverneur de Guienne, d'après Mignard. Van Schuppen avait dû graver, sans doute, le portrait du fameux surintendant Fouquet. Mariette, qui donne une liste des dessins de notre artiste qu'il a eu l'occasion de voir, cite un portrait de Fouquet dont la tête seulement est terminée, dit-il. N'est-il pas permis de supposer que c'est à l'arrestation du surintendant que doit être attribué l'inachèvement du dessin de Van Schuppen? S'il en est ainsi, le dessin en question serait presque un document historique.

Parmi les portraits de membres du clergé, on remarque ceux de : Perefixe de Beaumont, archevêque de Paris, d'après Lefebvre; Ch.-Maur. Le Tellier, archevêque de Reims; Maximilien-Henri, prince-évêque de Liége, d'après Bertholet Flémalle; Pierre de Bonsy, archevêque de Narbonne; Arnaud d'Este, cardinal et évêque de Riez. Ce portrait, gravé par Van Schuppen, d'après un dessin de lui-même, est une des belles pièces de son œuvre. Il est daté de 1662. Parmi les portraits les plus intéressants de notre artiste, dans la catégorie des personnages dont nous nous occupons ici, il faut mentionner celui d'Armand-Jean Le Bouthilier de Rancé, le célèbre réformateur de la Trappe. Citons encore au nombre des portraits de personnages appartenant aux ordres religieux, celui de Pierre Mercier, de l'ordre de la Trinité et celui de la mère Marie-Angélique Arnaud, abbesse de Porte-Royal. Ce dernier, gravé par Van Schuppen d'après la peinture de Philippe de Champagne, est une des pièces les plus remarquables de son œuvre. L'exécution, très-fine dans la tête et très-sobre dans les ajustements, est admirablement appropriée au style de la peinture et au caractère du personnage. L'imitation de Nanteuil ne se montre dans aucune des parties de cette belle estampe.

Dans la série des portraits de magistrats et de jurisconsultes, se présentent en première ligne ceux du chancelier Seguier, d'après Le Brun; de Claude Bazin de Besons, conseiller d'État, d'après Lefebvre; Henri Godet, sieur des Bordes, conseiller du roi; Denis Talon, avocat général au Châtelet à l'époque où Van Schuppen reproduisit son effigie, désigné d'abord pour instruire le procès de Fouquet, mais remplacé pour cette mission comme soupçonné de trop d'intégrité, nommé enfin dans les derniers temps de sa carrière à une charge de président à mortier. Il existe un grand nombre de portraits de Denis Talon, qui était une des lumières de la magistrature française. On en a de Poilly et de Nanteuil. Van Schuppen a gravé le sien d'après un dessin pris *ad vivum*, comme le témoigne l'inscription. Mariette cite ce dessin au nombre de ceux de Van Schuppen qui lui sont passés par les mains. N'oublions pas de noter ici le portrait de François Pinsson, le jurisconsulte qui eut, comme nous l'avons dit plus haut, des rapports d'intimité avec notre artiste.

Van Schuppen a gravé aussi des portraits d'artistes parmi lesquels ceux d'Eustache Le Sueur et de Van der Meulen. Ce dernier est un des morceaux choisis de son œuvre.

Il y a des portraits de notre artiste qui n'appartiennent à aucune des catégories qui viennent d'être indiquées. Tel est celui de Joseph-François Borri, chimiste et naturaliste italien, plus célèbre par ses aventures que par ses travaux scientifiques, lequel, après avoir exercé la profession d'illuminé qui l'exposa à des démêlés avec l'inquisition, après avoir fait dépenser des sommes énormes à Christine, reine de Suède, et à Frédéric III, roi de Danemark, pour la recherche de la pierre philosophale, termina ses jours à Rome, au fort Saint-Ange, où il avait été enfermé à la suite

de circonstances assez extraordinaires qu'il est inutile de rapporter ici. Quand on examine l'œuvre des portraitistes célèbres, la diversité des personnages dont ils ont reproduit les traits ajoute un intérêt particulier à celui qu'offrent leurs travaux sous le rapport de l'art.

Van Schuppen a gravé sept portraits pour *Les Hommes illustres de Perrault*. Ce sont ceux de Jérôme Bignon, avocat général; Achille de Harlay, premier président; Ménage, le philosophe; l'astronome Bouillaud; le savant Samuël Bochard; Eustache Le Sueur et Honoré d'Urfé, l'auteur du célèbre roman de l'*Astrée*. Beaucoup de portraits ont été gravés par notre artiste pour des recueils moins célèbres que celui de Perrault, ou pour être placés isolément dans des ouvrages de différents genres. De ce nombre est un portrait d'Anne Courtenay, dame de Rosny et de Bontin, femme de Sully. Inséré d'abord dans l'*Histoire généalogique de la maison de Courtenay*, ce portrait a dû être ensuite reproduit dans une collection, car il s'en trouve à la Bibliothèque royale une épreuve portant un numéro 41, qui ne se trouve pas sur la planche de l'ouvrage qui vient d'être cité, ouvrage dans lequel il n'y a pas d'autre portrait que celui d'Anne de Courtenay.

L'extrême délicatesse du burin de Van Schuppen se fait remarquer dans un portrait de femme, la plus petite pièce de son œuvre. Ce portrait, dans un médaillon appliqué sur un fond d'ornements d'architecture, est signé, en caractère presque imperceptibles dans la bordure du médaillon : « *Juste pinx. — Pet. Van Schuppen sculp. 1659.* En mentionnant ce portrait, Mariette dit que, d'après M. Pinsson, c'est celui de Charlotte-Marie Daillon de Lude, duchesse de Roquelaure, au sujet de laquelle Saint-Simon s'exprime ainsi dans ses Mémoires : « Le roi eut

toujours de la considération et de la distinction pour Madame de Roquelaure, née aussi, plus que personne que j'aie connu, pour cheminer dans une cour. » De ce portrait mignon rapprochons, par manière de contraste, une des plus grandes, des plus belles et des plus curieuses pièces de l'œuvre de notre artiste. Le personnage représenté ne nous est malheureusement pas connu; l'épreuve de la Bibliothèque royale ne porte pas d'inscription qui puisse nous renseigner sur ce point, et Nagler n'a pas été mieux instruit que nous par l'estampe qu'il a eu l'occasion de voir, car il la désigne ainsi : *Portrait d'un grand avec une grande perruque.* Le personnage paraît appartenir à la magistrature; la tête est de grandeur naturelle; elle est chargée d'une énorme perruque dont les boucles, gravées avec une admirable légèreté, retombent en cascades sur les épaules. Une robe noire et un rabat de dentelle forment les ajustements. Le portrait est entouré d'une large guirlande de chêne. On lit au bas : *Offerebat Yvo Guillelmus Courtial. — P. Van Schuppen sculpebat cum privilegio regis 1674. — Alexander du Buisson Victorinus pingebat ad vivum.* Alexandre Du Buisson était un moine de l'abbaye de Saint-Victor renommé, à la fin du dix-septième siècle, comme peintre de portraits au pastel.

Van Schuppen fut reçu à l'Académie le 11 août 1663. Il n'avait point tardé à être honoré de cette distinction, puisque, ainsi qu'on l'a vu, sa première gravure, datée de Paris, est de 1657. Il est vrai que ce court laps de temps lui avait suffi pour produire un grand nombre de pièces qui attestaient l'habileté de son burin. Si nous retrouvons dans ses œuvres l'histoire de sa carrière d'artiste, les faits manquent absolument pour sa biographie. Il est vraisemblable qu'il a revu sa patrie à différentes reprises. Nous

savons, du moins, par une inscription mise au bas du portrait de J.-B. Christyn, chancelier de Brabant, dessiné et gravé par lui, qu'il se trouvait à Bruxelles en 1682. C'était un de ces hommes dévoués à leur art, se consacrant exclusivement à leurs travaux et n'ayant guère de relations avec le monde. Voici ce que Mariette nous dit de ses habitudes, et ce qu'il tenait sans doute lui-même de M. Pinsson, l'ami de Van Schuppen : « Il entreprit de dessiner des portraits d'après nature et il le fit avec d'autant plus de succès, qu'ayant été destiné à la peinture dès sa plus tendre jeunesse, il avoit acquis la pratique de dessiner avec une grande précision. Personne n'étoit plus soigneux que lui de son ouvrage; il l'étoit même à l'excès : chaque planche l'occupoit un temps considérable, et il aimoit mieux en graver peu, que de rien laisser sortir de ses mains où il n'eût pas cru avoir donné l'entière perfection. Ainsi ses ouvrages semblent peu nombreux par rapport aux années qu'il a vécu, et cependant il auroit été difficile de trouver un artiste plus assidu. On ne pouvoit le distraire de son travail, et il avouoit lui-même qu'il ne trouvoit point de plaisir qui approchât de celui qu'il goûtait renfermé dans son cabinet. »

La fin de cette note nous explique comment il se fait qu'on possède si peu de renseignements sur la vie de Van Schuppen. Un homme qui ne sort pour ainsi dire pas de son cabinet fournit peu de matériaux à ses biographes. Nous tirons de la même note des indications intéressantes pour l'histoire de notre artiste. Le renseignement du livre de la corporation de S^t^.-Luc d'Anvers, d'après lequel Van Schuppen fut d'abord destiné à la peinture, et lorsqu'on songe à cette particularité de sa carrière, on ne s'étonne pas que ses gravures soient plus colorées que celles de la

plupart des artistes de son temps. Peut-être tous les graveurs devraient-ils se rendre familiers les procédés de la peinture; ils éviteraient par là de tomber dans la sécheresse où beaucoup d'entre eux sont entraînés par la pratique exclusive du burin. Nous voyons encore dans la note de Mariette que Van Schuppen était un artiste plein de conscience, difficile avec lui-même et moins soucieux de la fortune que de la perfection de ses œuvres. Du reste, le soin qu'il apportait à ses travaux se voit dans chacune des planches signées de son nom; il y en a de mieux réussies que d'autres, selon que notre artiste a eu de plus ou moins bons modèles ou qu'il les a exécutées à tel ou tel moment de sa carrière; mais dans aucune il n'y a trace de négligence. Ce que dit Mariette du peu d'estampes gravées par Van Schuppen dans le cours de sa longue existence ne peut s'entendre que lorsqu'on songe à la prodigieuse fécondité du burin des anciens graveurs. Cent cinquante planches, la plupart de grande dimension, seraient considérées aujourd'hui comme formant un œuvre considérable. C'était peu de chose autrefois. Gérard Edelinck, le compatriote et l'émule de Van Schuppen, n'a-t-il pas laissé trois cent quarante pièces, si nous nous en rapportons au catalogue de Robert Dumesnil, et plus de quatre cents, si la collection formée par Mariette ne contenait pas de répétitions?

A la note que nous avons transcrite, Mariette en ajoute une autre que nous citerons également, non qu'elle contienne de nouveaux renseignements sur les travaux de Van Schuppen, mais parce qu'elle prouve que l'iconographe français avait été parfaitement renseigné sur tout ce qui concernait cet artiste, et qu'on peut s'en rapporter à son témoignage pour les indications qu'il donne sur sa per-

sonne et sur ses œuvres : « Ce graveur, dit-il, étoit d'une propreté extraordinaire et qui alloit même jusqu'à l'excès. Il l'étoit non-seulement dans ses ouvrages, mais dans tout ce qui dépendoit de son travail. Table, burin, pierre à huile, coussin, tout ce qui étoit chez luy étoit de la dernière propreté, ce qui luy prenoit un grand temps, car avant de se mettre à l'ouvrage, il perdoit beaucoup de temps à tout arranger de la sorte. » Ces particularités de la vie privée n'ont pu être données que par une personne qui a vécu dans l'intimité de notre artiste. Cette personne était François Pinsson, l'avocat au Parlement, souvent cité dans les pages qui précèdent.

L'habitude qu'avait contractée Van Schuppen et à laquelle il est resté fidèle, d'inscrire au bas de chacune de ses planches l'année où elle a été exécutée, nous permet de le suivre pour ainsi dire pas à pas dans sa carrière. Nous avons dit que sa première planche gravée à Paris est datée de 1657; ses dernières sont le portrait de Martin de Barcos, le célèbre janséniste, d'après Philippe de Champaigne, et celui du savant théologien Natalis. Tous deux portent la date de 1701. Van Schuppen était alors âgé de soixante-treize ans. Comme il est mort au mois de mars 1702, on peut dire qu'il a manié le burin jusqu'au dernier moment.

Van Schuppen ne se bornait pas à dater ses estampes; il les numérotait, pour chaque année, dans l'ordre où elles avaient été exécutées. Nous voyons ainsi qu'il a gravé jusqu'à neuf planches dans une même année. Lorsqu'on sait combien il mettait de soin à son travail, on comprend que pour produire tant d'œuvres dans un si court intervalle, il a dû, comme le dit Mariette, vivre renfermé dans son cabinet. Nous avons évalué à environ cent cinquante le

nombre des pièces dues à son burin; mais cette évaluation n'est qu'approximative, car bien que notre artiste ait très-généralement signé ses estampes, on en connaît pourtant quelques-unes qui sont anonymes, et il est possible que plusieurs autres de ce genre aient échappé aux recherches des iconographes. Il faut ajouter ceci que plus d'une fois Van Schuppen a gravé la tête de portraits dont les ajustements étaient faits par d'autres artistes et que son nom ne figure pas sur ces planches exécutées en collaboration. Mariette cite plusieurs pièces de ce genre.

Van Schuppen est mort à Paris le 7 mars 1701, comme le fait connaître une note inscrite sur le registre de l'Académie. Il eut un fils qu'il destina d'abord à l'art de la gravure, mais qui, placé dans l'atelier de Largillière, à ce que nous apprend Mariette, se prit de passion pour la peinture et qui obtint de pouvoir suivre ce qu'il croyait être sa vocation. Nous n'avons pas à nous occuper de Jacques Van Schuppen qui, né à Paris, n'appartient pas à l'école flamande. Nous dirons seulement qu'il ne fut qu'un portraitiste médiocre, qu'il alla, après la mort de son père, s'établir à Vienne, où il obtint d'être nommé peintre de la cour et fit établir une académie, imitée de celle de Paris, dont il fut le chef. Pierre Van Schuppen a gravé plusieurs portraits d'après son fils et ce ne sont pas les meilleures pièces de son œuvre, bien que la tendresse paternelle ait guidé son burin, on n'en peut pas douter, et lui ait fait prendre à tâche de corriger les défauts de ses modèles.

LÉONARD THIRY.

En poursuivant nos recherches sur les artistes flamands expatriés, nous rencontrons parfois des énigmes dont le mot nous échappe, bien que nos efforts pour le trouver ne soient certes pas épargnés. Il y a telle ou telle phase de la carrière du personnage qui reste enveloppée d'obscurité. Tantôt on ignore l'époque et le lieu de sa naissance, tantôt on cherche vainement à reconstituer l'histoire de l'homme, et l'on est obligé de s'en tenir à l'examen des œuvres du peintre, du graveur, du sculpteur; parfois enfin, l'incertitude où l'on est sur tout ce qui le concerne s'étend jusqu'à son nom. Faudrait-il s'abstenir en pareil cas et ne point s'obstiner à vouloir écrire des biographies dont on ne possède pas tous les éléments? Tel n'est pas notre sentiment. Quand nous sommes parvenu à jeter un peu de lumière sur des questions obscures et quand nous n'espérons plus pouvoir aller au delà du point où nous ont conduit nos recherches, nous nous croyons autorisé à publier ce que nous savons. D'autres, mis sur la voie par ce

que nous aurons fait connaître, découvriront peut-être, au moyen de nouveaux documents, des particularités que nous avons ignorées. Tant mieux : c'est ainsi que s'est faite l'histoire. Que chacun fournisse sa pierre, le monument s'élèvera et il finira par recevoir son couronnement; mais comment avancerait-il, si d'aucun côté l'on n'apportait des matériaux? Si l'on n'osait livrer à la publicité que des travaux parfaits, il serait bien rare qu'on fût autorisé à rompre le silence, et pour peu qu'on le fît, on serait à bon droit taxé de présomption.

Cela dit, pour expliquer comment il se fait que nous donnions la notice d'un artiste dont la vie nous est peu connue, abordons notre sujet et parlons de Léonard Thiry.

La première chose que nous ayons à faire, c'est de déterminer quel était le véritable nom de l'artiste qui va nous occuper. On l'a appelé Léon d'Aven, Davent, d'Avesne, Davene, Davin, Daris, Davis, Danet; ou bien encore Thierry, Thieri, Therry, Thiry, etc. On a flotté entre ces deux groupes de noms, suivant qu'on l'a considéré comme graveur ou comme peintre, car son double talent lui a valu le privilége d'une double personnalité.

D'après de certains auteurs, Davent et Thierry (nous prenons ici pour ces deux noms l'orthographe la plus usitée) auraient été deux artistes différents; selon d'autres, il y aurait eu confusion, et des deux personnages, il en faudrait faire un seul; mais d'un côté comme de l'autre, on est resté dans le vague des conjectures. Nous allons tâcher de mieux préciser les faits.

Voyons d'abord sur quels témoignages repose l'existence de L. Davent. Basan, dans la seconde édition de son *Dictionnaire des graveurs*, cite un certain Christophe-Léon Davenne, né à Ostie en 1539, et ajoute : « Il fut élève

du Primatice, dont il grava quelques pièces; il en a gravé aussi quelques-unes d'après maître Roux et autres peintres italiens. » Gandellini mentionne seulement, dans ses *Notizie istoriche degli intagliatori*, Leone Daven comme ayant gravé d'après le Rosso, Niccolo dell'Abate et le Primatice; mais son continuateur consacre un article à Christoforo Leoni Davene, né à Ostia, en citant d'ailleurs comme source le dictionnaire de Basan, et en reproduisant la date de 1539, sans remarquer que le Primatice, étant venu en France dans l'année 1531, Christoforo Leoni Davene, qui n'avait que deux ans, ne pouvait pas être son élève et l'avoir accompagné. Il est assez extraordinaire qu'un auteur italien emprunte à un écrivain français le peu de renseignements qu'il donne sur un artiste qui serait né aux environs de Rome. L'iconographe italien connaît si peu son prétendu compatriote, qu'il demande si Cristoforo Davene n'est pas le même que Christofano Casolano, peintre de l'école romaine. Aucun biographe italien ne parle de Cristoforo Davene, dont le nom ne figure pas dans l'*Abecedario* d'Orlandi. Leur silence, qui nous paraît assez significatif, n'a pas empêché plusieurs écrivains d'affirmer l'existence de ce problématique artiste. Malpé, dans ses *Notices sur les graveurs*, nous parle de Daris ou Daven (Leo), graveur à l'eau-forte et au burin, né à Ostia en 1509, lequel : « après avoir beaucoup travaillé à Rome, suivit le Primatice que François Ier avait attiré à sa cour. » Le changement de la date 1539 en 1509 rendait, du moins, possible le fait du voyage de Daris ou Daven en France, à la suite du Primatice. Seulement, comment se pourrait-il qu'un peintre qui avait beaucoup travaillé à Rome, fût demeuré inconnu à tous les historiens de la peinture italienne? Zani a inscrit le nom de Daven dans son *Répertoire*

des artistes de tous les pays. A la fin d'une longue note où il cite les différents auteurs qui ont parlé du Daven en question, il dit avoir emprunté à Malpé les renseignements sur le lieu et la date de la naissance de l'artiste et n'avoir pas eu les moyens d'en vérifier l'exactitude, et cependant les documents ne lui ont pas manqué, surtout pour ce qui concernait les artistes italiens, car il a puisé à toutes les sources connues. Le même Zani mentionne Leonardo Thierry, dit *Leonardo Fiammingo,* en lui attribuant le double talent de peintre et de graveur et en ajoutant qu'il florissait entre 1530 et 1540.

Heinecken a deux articles, dans son *Dictionnaire des graveurs,* l'un pour Leo Daris, l'autre pour Léon Daven. Cependant il déclare que, suivant lui, ces deux graveurs n'en font qu'un. A l'article Léon Daven, l'auteur allemand dit : « Il marquait ses pièces d'un *L. D.,* et je n'ai trouvé jusqu'ici le nom de Léon Daven sur aucune estampe. Comme sa manière de graver lui est tellement particulière qu'elle est aisée à reconnaître, je crois que le maître qui s'est nommé sur une estampe de *Vénus* LEO DAR[is] est le même que notre *L. D.* Quelques-uns le nomment aussi Louis Danet. » La *Vénus* dont parle ici Heinecken a été citée par d'autres iconographes qui lui ont également reconnu une origine commune avec les pièces signées *L. D.,* et qui l'ont simplement comprise parmi les estampes de l'œuvre de Léon Daven, sans se donner la peine d'expliquer la différence de signature, et en se contentant d'inscrire en tête de leur notice : Daven ou Daris, au choix du lecteur. Heinecken fait remarquer, avec juste raison, qu'on ne lit le nom de *Daven* sur aucune estampe, et c'est un point sur lequel nous aurons à revenir; mais le nom de Daris ne se voit pas non plus sur la pièce qu'il cite. Si

Daris eût été le nom du graveur, toutes les lettres eussent été tracées d'une grandeur égale. DAR^{is} est certainement l'abréviation d'un mot. De petites lettres jointes à de grandes marquent toujours une abréviation. Entre DAR et ^{is} il y a des lettres sous-entendues, pour former une inscription dont le sens nous échappe. DARIS n'est pas un personnage moins imaginaire que DAVEN.

Sur une des estampes du même artiste on voit cette marque L. D. L^{ion}. Il pouvait donc s'appeler *Lion* tout aussi bien que *Daris*. Bartsch a pensé que cela serait beaucoup de noms pour un même personnage. Suivant lui, cette inscription fait croire que l'artiste est né à Lyon. L'estampe dont il s'agit ayant été gravée d'après une peinture de Jules Romain, pour être publiée en Italie, il nous semble plus naturel de supposer qu'à ses initiales, l'artiste aura ajouté, en l'abrégeant, le nom de *Lionardo* (pour *Leonardo*), sous lequel il était généralement connu, comme on le verra plus loin, au delà des Alpes. Nous dirons de L^{ion} comme de Dar^{is}: ce n'est pas un mot tracé en entier dans des caractères de grandeurs différentes; c'est une abréviation.

D'où vient le nom de Davent donné par la plupart des iconographes à l'artiste qui nous occupe? D'une part Heinecken assure qu'on ne lit ce nom sur aucune des estampes du graveur aux initiales L. D.; de l'autre, Bartsch dit : « Il paraît que son véritable nom était Davent; du moins c'est de cette manière qu'il s'est désigné lui-même. » Certes, voilà deux opinions bien contradictoires, deux affirmations de faits qu'on ne peut concilier. Heinecken a connu l'estampe dont parle Bartsch; mais il ne pense pas, sans doute, ainsi que ce dernier, que l'artiste s'y soit désigné, et il a parfaitement raison en cela. L'estampe dont

parle Bartsch est une des quatre feuilles qui offrent, dans leur réunion, la reproduction d'un tableau de Jules Romain ayant pour sujet *Jésus-Christ et la Vierge, dans une gloire d'anges, adorés par les apôtres.* C'est sur une autre des feuilles de cette même gravure que se trouve le mot L^ion^, duquel on a tiré cette conclusion que l'auteur de la pièce devait être né à Lyon. Au bas de la feuille inférieure de gauche, on lit L. D. L^ion^, et au bas de la feuille de droite DAUENT, 1546. L'ensemble de cette inscription montre clairement que la conjecture de Bartsch est inadmissible. Après ses initiales suivies d'un mot qui indique le lieu de sa naissance (suivant l'auteur allemand), le graveur aurait donc mis son nom de famille? Cela n'aurait pas de sens. Notez encore que la première lettre de ce mot *davent* n'est pas une capitale. En s'obstinant à vouloir trouver dans cette inscription énigmatique des indications précises sur le nom et sur le lieu de naissance du graveur, Bartsch s'est trompé lui-même et a trompé ceux qui l'ont pris pour guide. Nous dirons de *dauen* ou *daven* comme de Dar^is^ et de L^ion^ : ce n'est pas un nom, c'est un mot abrégé. L'artiste n'aurait-il pas voulu écrire *davante* ou *davanti* (en avant), c'est-à-dire à droite, pour indiquer la place que devait occuper la feuille dans l'assemblage des quatre fragments de l'estampe? Ce n'est qu'une supposition; mais si nous ne nous faisons pas illusion, elle présente plus de caractères de probabilité que celle de Bartsch.

Brulliot a pensé que le mot *davent* pouvait indiquer le nom de la cité natale de l'artiste, qui aurait vu le jour à Deventer (en latin *Daventria*); mais il n'y a pas lieu de s'arrêter à cette conjecture, qui n'est nullement justifiée par l'ensemble de l'inscription, et qu'aucune autre apparence de témoignage ne vient confirmer.

On a aussi traduit *Davent* par d'Avesne, et on l'a fait naître dans la petite ville du Hainaut, dont il aurait adopté le nom, comme cela se faisait souvent jadis. M. Dinaux (*Archives historiques du nord de la France*, 1855) lui assigne positivement Avesne pour patrie, et le nomme Léonard d'Avesne. Un singulier hasard a rapproché l'historien français de la vérité, relativement à la naissance de notre artiste. Il prend pour point de départ le mot *Davent*, qui n'a rien de commun avec le nom de Léonard, et il se trouve que celui-ci est né dans une localité voisine d'Avesne, ainsi qu'un document authentique va nous permettre d'en donner la preuve.

Quoi qu'il en soit, la mention que nous venons de faire de l'opinion de Brulliot sur le sens du mot *davent*, nous servira de transition pour passer de Davent à Thiry, car nous n'avons encore parlé que de la première des deux interprétations du nom de l'artiste aux initiales L. D. Voici ce que dit l'auteur du *Dictionnaire des monogrammes*, après avoir reproduit la marque si diversement expliquée :

« Diery ou Thiry, Léonard, peintre et graveur flamand, sur lequel on ne trouve pas de renseignements : on lui donnait auparavant les noms de Leo Daven, L. Davesne, Leo Daris, etc. Cet artiste signait le plus souvent avec les lettres L. D. et a travaillé beaucoup d'après Primatice et maître Roux. La preuve que les lettres L. D. désignent véritablement Léonard Thiry, se trouve dans une suite de douze paysages avec la fable de *Proserpine* gravée par cet artiste, dont la première pièce porte cette inscription : *Leonardo Thiry Belgae pictoris longè excellentiss. invētum.* Quelques autres pièces de cette suite sont marquées des lettres L. D., mais elles sont si petites, qu'on a de la peine

à les trouver. L'histoire de Léonard Thiry est presque inconnue, et quoiqu'il fût un artiste renommé de son temps, les biographes des Pays-Bas n'en font pas mention. Vasari est le seul, à ce que nous sachions, qui en parle dans la vie du Rosso, sous les noms de *Leonardo Fiamingo.* »

Bartsch parle aussi de l'élève du Rosso, cité par Vasari; mais n'ayant pas connu le recueil cité par Brulliot depuis la publication de son *Peintre-graveur*, le rapprochement qu'il essaie de faire ne le met pas sur la voie de la vérité. Voici comment il s'exprime :

« Vasari, en parlant des artistes qui travaillaient avec le maître Roux à Fontainebleau, cite aussi un flamand nommé Léonard, qui exécutait très-bien en couleur les dessins de Roux. Il se pourrait bien que ce prétendu flamand *Léonard* de Vasari n'est (*sic*) personne d'autre que notre *Davent*, dont le nom de baptême, désigné seulement par un L., n'est point connu. Celui de Léon, que quelques auteurs français donnent à Davent, pourrait bien n'être qu'une abréviation de Léonard, et dans cette supposition, il n'y aurait pas de doute que L. Davent n'eût été peintre. »

Nous expliquerons tout à l'heure quelle est la signification de cette dernière phrase, qui se rapporte à une opinion exprimée un peu auparavant, dans un passage dont nous aurons à tirer des conclusions favorables à l'identité du *Davent* des iconographes et de notre Thiry.

Abstraction faite du mot *davent* qui n'est pas un nom, pourquoi Léonard Thiry signait-il L. D.? Il est permis de supposer qu'il avait pris le nom flamand de Dirck qui est l'équivalent de Thierry ou Thiri. Peut-être sa famille était-elle originaire des Flandres. Cette supposition a été formée, avant nous, par Mariette, qui s'exprime ainsi dans

les annotations de l'*Abecedario* : « J'ay un pressentiment que toutes ces gravures qui portent la marque L. D., sont des ouvrages de Léonard Thiry ou Thiri, mot flamand qui a la même signification que *Diederich.* » L'argumentation philologique est assez gauchement établie dans ce passage; mais on comprend ce que l'auteur a voulu dire.

Dans ce passage de Vasari, auquel Heinecken et Bartsch ont fait allusion, il est dit que les peintres employés par le Rosso à l'exécution des travaux dont il avait été chargé à Fontainebleau, furent : Lucas Penni, frère de Jean François Penni dit *il Fattore; Lionardo Fiamingo,* peintre de grand talent, qui exécutait tout à fait bien en couleur les dessins du Rosso (*pittore molto valente, il quale conduceva bene affato con i colori i disegni del Rosso*), etc. Vasari ne dit pas que le flamand Léonard ait été élève du Rosso, en Italie; mais Orlandi l'affirme dans son *Abecedario*, où nous lisons : « *Leonardo Fiamingo pittori molto valente fu scolare del Rosso fiorentino con quale ando in Francia e l'ajuto nelle gallerie di Fontanablò e lavoro sopra i disegni del maestro.* »

Ainsi qu'on l'a vu plus haut, des biographes ont dit que Leo Daven, c'est-à-dire le maître aux initiales L. D., fut élève du Primatice, qui le conduisit en France. Il y a à ce fait un fond de vérité; on n'a qu'à changer les noms pour que la fiction devienne une réalité. Au nom de Leo Daven substituez celui de Léonard Thiry, au lieu du Primatice mettez le Rosso, et tout deviendra parfaitement exact.

La présence de Léonard Thiry à Fontainebleau, sa participation aux travaux qu'y exécutait le Rosso, sont des faits qui nous attestent les comptes des bâtiments royaux publiés par M. le comte de Laborde dans *la Renaissance des arts à la cour de France.* Notre artiste est mentionné dans

ces comptes parmi les peintres qui ont *besongné* dans les galeries et dans les appartements du palais. On l'appelle Lyenard ou Lienard Tiry; il reçoit d'abord quinze livres, puis ensuite vingt livres par mois. Il est à remarquer que c'est la rétribution la plus élevée qui soit accordée aux artistes employés à Fontainebleau, ce qui prouve que Thiry s'était mis, par son talent, au premier rang des collaborateurs du Rosso. Seul, celui-ci est payé à raison de cinquante livres par mois comme « maître conducteur des ouvrages de stucq et peinture. »

Léonard Thiry a donc été le principal interprète du Rosso à Fontainebleau; il excellait, comme nous le dit Vasari, à exécuter en couleurs les dessins du maître florentin qui, par cela même, avait plus de confiance en lui qu'en aucun autre et lui confiait vraisemblablement les tâches les plus importantes, les plus délicates. Les compositions qui ornaient la galerie de François Ier et qui représentaient, sous une forme allégorique, des particularités de la vie publique et privée du rival de Charles-Quint, celles qui étaient censées retracer l'histoire d'Alexandre le Grand, mais faisaient, en réalité, allusion au règne de François Ier, étaient de l'invention du Rosso; mais le peintre qui les exécuta en grande partie fut Léonard Thiry. On voudrait pouvoir retrouver ces productions du pinceau de l'artiste flamand à côté de celles d'Ambroise Dubois, son compatriote, auquel nous avons précédemment consacré une notice. Malheureusement il n'en reste plus rien. Les peintures du Rosso à Fontainebleau avaient subi de profondes altérations. Elles ont été restaurées par MM. Couder et Abel de Pujol qui ont dû, comme ont l'a expliqué, s'aider d'anciennes gravures pour rétablir des parties entièrement détruites. On imagine ce qui peut res-

ter de l'œuvre primitive, après une pareille restauration.

L'existence réelle de Léonard Thiry est déjà parfaitement établie sans les preuves qui vont suivre. Les comptes des bâtiments royaux, où il figure parmi les peintres qui travaillèrent sous la direction du Rosso, confirment pleinement l'assertion de Vasari, qui le désigne comme élève et collaborateur de ce maître. L'identité entre Leonardo Fiamingo et Léonard Thiry ne peut plus être considérée comme une hypothèse : c'est un fait certain.

Il reste à établir une autre identité : celle du prétendu Léon Davent avec Léonard Thiry. Les personnes qui admettent la possibilité de l'existence du premier diront peut-être qu'indépendamment de Léonard Thiry, élève du Rosso, il peut y avoir eu un Léon Davent disciple du Primatice, conduit en France par son maître, ainsi que l'ont dit les iconographes. Si cela était, Léon Davent aurait certainement été employé aux travaux de Fontainebleau; or son nom ne figure sur aucun des comptes des bâtiments. Nous nous sommes assuré, en outre, que parmi les artistes cités dans les comptes, il n'y en a pas un seul dont les noms commencent par les initiales *L. D.* Ce témoignage négatif nous semble assez concluant.

Dira-t-on que le maître aux initiales *L. D.* peut fort bien n'avoir été que graveur? L'examen de ses estampes témoigne contre cette supposition. Bartsch a fait la remarque très-juste que voici : « Il paraît que Davent a été plutôt peintre que graveur, car dans ses estampes le mérite du dessin savant l'emporte sur la pratique dans le maniement de la pointe et du burin. C'est ordinairement le cas contraire dans les productions d'un graveur proprement dit. » L'iconographe allemand a parfaitement raison; on reconnaît la main d'un peintre dans les estampes de l'ar-

tiste aux initiales *L. D.* Comment supposer que ce peintre, dont les travaux comme graveur ne sont pas assez considérables pour avoir absorbé tout son temps, n'ait pas été employé à la décoration du palais de Fontainebleau, lorsqu'il habitait cette localité ? Quant au fait de sa résidence à Fontainebleau, il est attesté par les inscriptions de plusieurs de ses estampes où il fait suivre ses initiales du nom du lieu où il a exécuté son travail : *à fontenableau, à fontenebleau, à Fontenableau,* etc., avec cette singularité que l'orthographe change à chaque inscription. Non-seulement ce peintre, s'il s'appelait Léon Davent, n'a pas pris part aux travaux du palais de Fontainebleau, sous la direction du maître qui l'avait emmené avec l'intention, vraisemblablement, d'user de sa collaboration, mais son talent ne s'est manifesté dans aucune œuvre personnelle. Savant dessinateur, comme le fait judicieusement remarquer Bartsch, il se serait borné à être l'interprète des idées d'autrui? Voilà ce qu'on ne peut supposer. On va voir que la même observation ne s'applique pas à Léonard Thiry dont le mérite, comme inventeur, s'est signalé dans ses œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous. Léonard Thiry a donc tout ce qui manque à Léon Davent pour prendre rang parmi les personnages réels. Nous allons retracer les principaux incidents de sa carrière, en nous servant de ses œuvres et de quelques renseignements puisés à des sources authentiques, pour établir l'ordre chronologique de ses actions et de ses travaux. Après ce rapide exposé, nous ferons connaître les autorités sur lesquelles nous nous appuyons pour affirmer des particularités passées jusqu'ici sous silence.

Léonard Thiry est né vers 1500 à Bavay, la *Bavacum* des anciens appelée *Belges* par nos pères. Nous ignorons

où il fit son éducation d'artiste. Il est très-vraisemblable qu'il se rendit jeune en Italie, où il fortifia son talent par l'étude des chefs-d'œuvre de l'antiquité et de la renaissance. Sa science de dessinateur suffirait pour prouver qu'il résida en Italie, lors même qu'on n'aurait pas d'autres preuves de son séjour dans cette contrée. C'est à Rome qu'il prit les dessins des compositions de Jules Romain qu'il a gravés, et celui de son eau-forte reproduisant la statue antique de l'Apollon du Belvédère; c'est à Rome, sans doute, qu'il connut le Rosso et qu'il prit des leçons de ce peintre dont il s'était accoutumé à exécuter les dessins en couleurs, comme le dit Vasari, de manière à rendre la pensée du maître. Nous ignorons si Léonard Thiry se trouvait au sac de Rome (1527) avec l'artiste florentin et s'il l'accompagna, deux ans après, dans sa fuite nécessitée par des démêlés avec la justice pontificale. Ce qui est certain, c'est qu'il participa aux premiers travaux du Rosso à Fontainebleau, car cela résulte de la mention de son nom dans les plus anciens comptes des dépenses faites sous la direction du Rosso. Ou bien celui-ci aura amené Léonard Thiry avec lui, ou bien il l'aura fait venir d'Italie, sachant qu'il trouverait dans son ancien élève un collaborateur capable de le seconder. On a cru que Léonard avait fait un assez long séjour à Bologne, en lisant sur un certain nombre de ses estampes le mot *Bologna* près des initiales *L. D.* C'est cette inscription qui a fait penser et dire, car on passe vite de la supposition à l'affirmation, que le prétendu *Davent* avait été élève du Primatice peintre bolonais. L'argument était sans valeur, par la raison que le Primatice travaillait depuis six ans à Mantoue avec Jules Romain, quand il fut appelé en France par le roi en 1531. Le mot *Bologna* se rapporte non à la ville, mais à l'artiste qui en

était originaire, c'est-à-dire au Primatice. Faut-il rappeler que *Bologna* ou *Saint-Martin de Bologne* étaient les noms qu'on donnait en France au Primatice ?

Léonard Thiry exerçait à Fontainebleau l'habileté de son pinceau; mais il l'exerçait au profit d'autrui, prêtant aux compositions des maîtres italiens le prestige de son coloris et de son adroite exécution. La gravure lui offrait un moyen de produire des œuvres plus personnelles, car lors même qu'il se fait l'interprète d'un peintre, le graveur donne à son travail un cachet d'individualité qui lui crée des droits presque égaux à ceux de l'inventeur. Léonard Thiry consacra à la gravure les loisirs que lui laissaient ses occupations de peintre à Fontainebleau. La plupart de ses estampes sont gravées à l'eau-forte, mode d'exécution généralement préféré par les peintres dont la main, accoutumée à un travail rapide et libre, conserve toutes ses habitudes dans le maniement de la pointe. Des soixante-neuf pièces décrites par Bartsch, neuf seulement sont gravées au burin et encore, ainsi que le dit l'iconographe allemand : « Elles ne diffèrent presque en rien de ses eaux-fortes; il y a le même esprit et la même conduite des hachures. » En un mot, ce sont toujours des gravures de peintre. Au premier abord il paraît étrange qu'étant élève et collaborateur du Rosso, Léonard Thiry ait reproduit presque exclusivement, dans ses estampes, les compositions du Primatice. On cesse de s'en étonner, quand on remarque que toutes les gravures de *L. D.* portant une date sont postérieures à la mort du Rosso, arrivée en 1541. Notre Flamand fut employé par le Primatice, car il figure sur les comptes de 1540 à 1550; mais il n'était plus le premier des collaborateurs du maître. C'était Nicolo dell'Abate qui occupait ce rang. Nouveau témoignage à opposer à ceux qui font de l'artiste aux initiales

L. D. un disciple du Primatice. Moins occupé de peinture, il put donner plus d'activité à ses travaux de graveur. On conçoit qu'il ait principalement reproduit les inventions du peintre avec lequel il avait des relations de chaque jour. Jaloux du Rosso dont il aurait voulu faire oublier la participation aux travaux décoratifs du palais de Fontainebleau, le Primatice aura vraisemblablement fait en sorte d'absorber à son profit le talent déployé par Léonard dans le maniement de la pointe et du burin. Les autres maîtres d'après lesquels notre artiste a le plus gravé ensuite sont Lucas Penni, son collègue à Fontainebleau, le Parmesan et Jules Romain. Nous avons dit que le nombre des pièces décrites par Bartsch sous le nom de L. Davent était de 69. Brulliot dit en avoir rencontré plus de 60 qui ont échappé à l'auteur du *Peintre graveur.*

Léonard Thiry était-il destiné, par l'indigence de son imagination, à ne remplir que le rôle d'interprète? Était-il incapable d'inventer à son tour? Il a heureusement laissé une œuvre qui permet de décider cette question dans un sens favorable à son mérite. Nous voulons parler d'un recueil de vingt-six planches, gravées d'après ses dessins par René Boyvin et publiées avec un texte qui se recommande moins par des qualités littéraires, que par une incontestable originalité.

Livre de la conqueste de la Toison d'or par le prince Jason de Tessalie, faict par figures avec exposition d'icelles, tel est le titre de l'ouvrage pour lequel ont été exécutées les planches dont nous parlons. C'est un singulier livre, et celui qui le publia est un singulier auteur. Une longue dédicace à Charles IX fournit de curieux détails sur la manière dont le sieur Jean de Mauregard, greffier des prévôtés et sous-baillie de Poissy, a conçu et exécuté le plan

de *son* ouvrage : il dit au roi qu'ayant consacré le peu de loisir que lui laissent ses charges et affaires domestiques à l'honnête récréation de l'histoire, comme à celle que les anciens ont estimée maîtresse de la vie, il s'est arrêté à l'épisode de la conquête de la Toison d'or, pour la représenter par figures aux yeux du monarque. Ce qui le lui a fait choisir, c'est qu'il l'a trouvé plus illustre qu'aucun autre, plus rempli d'étranges entreprises, voyages lointains et périlleux de mer, combats de monstres horribles, etc. Comme cette histoire lui paraissait confuse et embrouillée, il s'est adressé à Jacques Gohory, homme de lettres natif de Paris, pour l'éclaircir et démêler la *fabulosité* d'avec la vérité. « J'en ai faict, ajoute-t-il, desseigner et pourtraire curieusement les figures par Léonard Tyri de Belges, peintre excellent (comme l'œuvre descouvre), et après faict tailler en cuivre par René Boyvin, natif d'Angers, n'y espargnant ni les frais ni la sollicitude, en espérance de vous en faire un présent qui pourroit estre agréable, fust pour la lecture du livre ou par aventure pour patron de quelque tapisserie à orner un jour les salles de vos magnifiques palais, à l'envi de celle que vous y avez si belle et si riche de la fable de Psyché, ou pour une peinture exquise à enrichir quelque galerie. » Jean de Mauregard entre ici dans de longs détails, que nous supprimons comme étant étrangers au sujet qui nous occupe. Il résulte de ce qu'on vient de lire qu'il n'est pour rien dans l'exécution de l'ouvrage qu'il dédie au roi. Il en a choisi le sujet et il a fait les frais de la publication; c'est là que se borne sa part de collaboration.

Jacques Gohory, l'homme de lettres auquel s'était adressé le sieur de Mauregard pour rédiger le texte, très-bref d'ailleurs, qui sert d'introduction à la série des planches

gravées et d'explication aux sujets représentés, s'occupait à la fois d'alchimie et de littérature. Son style n'est guère plus clair que l'exposé des mystères scientifiques qu'il prétendait avoir pénétrés; mais nous n'avons pas à nous en occuper. Dans le *Livre de la Conquête de la Toison d'or,* ce sont les planches seules qui nous intéressent. Si nous nous sommes arrêtés à l'épître dédicatoire de Jean de Mauregard, c'est qu'il s'y trouve des renseignements précieux pour l'histoire de Léonard Thiry. Nous y voyons quel était le lieu de naissance de notre artiste : « Léonard Tyri de Belges » c'est-à-dire de Bavay. Jean de Mauregard est vraisemblablement aussi exact en donnant cette indication, que l'orsqu'il désigne Jacques de Gohory et René Boyvin comme nés, le premier à Paris et le second à Angers. La qualification d'excellent peintre jointe au nom de Léonard Thiry, prouve que bien qu'il eût prêté, comme nous l'avons dit, aux maîtres italiens une collaboration anonyme, son mérite n'était pas resté ignoré. On savait alors quels étaient les artistes employés à la décoration du palais de Fontainebleau; la part de chacun était connue et lui valait un renom qui s'est effacé par la suite, laissant au Rosso et au Primatice seuls une gloire dont leurs contemporains avaient fait une plus équitable répartition.

L'histoire de la conquête de la toison d'or se déroule dans une suite de vingt-six tableaux conçus et exécutés dans le style de l'école de Fontainebleau. Composition, dessin, accessoires, tout rappelle la manière des maîtres sous la direction desquels Léonard Thiry avait longtemps travaillé. Chaque tableau est entouré d'un encadrement à compartiments, où se trouvent des épisodes allégoriques relatifs au sujet et des motifs de fantaisie. Au bas sont des cartouches gravés sur une lame séparée de la planche

supérieure et renfermant, en quatre vers boursouflés du sieur Gohory, une explication de l'action représentée. Les tableaux sont bien composés, dans le goût du temps; les figures accusent un vrai talent de dessinateur; une richesse d'imagination peu commune se fait remarquer dans les encadrements.

L'édition originale du *Livre de la Conquête de la Toison d'or* avait paru en 1563. On fit un nouveau tirage des planches en 1699; mais soit que l'on n'eût pas connaissance de la dédicace de Jean de Mauregard, soit qu'on voulût placer l'ouvrage sous le patronage d'un nom célèbre, on mit en tête du volume un titre au centre duquel était gravée cette inscription dans un cartouche : *Histoire de Jason peinte par M. Rous, à Fontainebleau.*

Plus tard on fit un nouveau tirage des mêmes planches retouchées et au titre que nous venons de transcrire, on substitua celui-ci : « *L'on voit en ce livre l'histoire de Jason et de Médée, ou la conquête de la Toison d'or par S. Martin de Bologne, peintre de François Ier. Son château de Fontainebleau fut illustré par ses fameux ouvrages dont on voit les fragments.* »

Ainsi une première fois Léonard Thiry avait été dépossédé de son droit d'auteur au profit du Rosso, et une seconde fois on avait paré de ses dépouilles le Primatice qui était assez riche de son propre fonds, pour qu'on pût se dispenser de lui attribuer le bien d'autrui. Mariette lui-même fut trompé par la fausse indication donnée sur le titre du deuxième tirage, car dans le dénombrement qu'il fit, pour l'*Abecedario*, des œuvres du Rosso, on voit figurer : « L'Histoire de Jason et de la conquête de la Toison d'or, représentée en 27 pièces gravées au burin en 1563, par René Boyvin, sur les dessins de Léonard Thiry, Flamand

l'un des disciples de maître Rous en France. » Il est vrai qu'à l'article de Thiry, Mariette cite la même série de pièces comme étant de notre artiste, sans expliquer une contradiction d'autant plus singulière, qu'en attribuant à Rosso l'invention des sujets de la conquête de la Toison d'or, il mentionne l'édition de 1563, où le véritable auteur est désigné, comme on l'a vu, d'une manière non équivoque. Enfin les éditeurs du second et du troisième tirage auraient pu, ainsi que Mariette, éviter l'erreur dans laquelle ils sont tombés, s'ils avaient pris la peine de jeter les yeux sur la dernière planche du recueil où l'on avait laissé subsister ces deux inscriptions, mises au bas des figures de Vulcain et de Vénus faisant partie des sujets accessoires de l'encadrement : *Leonardus Thiry invē.* — *Renatus F.* Il était, d'ailleurs, facile de s'assurer s'il existait à Fontainebleau une suite de peintures du Rosso ou du Primatice représentant la fable de la conquête de la Toison d'or. Le résultat de la recherche eût été négatif. On aurait reconnu que le Primatice avait exécuté, sur un des panneaux de la Porte dorée une seule composition ayant pour sujet l'expédition des Argonautes. L'attribution à deux maîtres fameux des œuvres de Léonard Thiry est assurément flatteuse pour ce dernier; mais elle n'en constituait pas moins une atteinte à ses droits légitimes.

Nous n'avons pas eu l'occasion de voir la suite des douze sujets de la fable de l'*Enlèvement de Proserpine*, inventés et gravés à l'eau-forte par Léonard Thiry, lesquels offraient un témoignage de son double talent. Mariette cite ces morceaux comme des paysages dans lesquels sont représentés les épisodes mythologiques, ce qui ferait supposer que les figures ne sont que l'accessoire. Dans un autre passage, l'auteur des annotations de l'*Abecedario* dit, en

parlant de Léonard Thiry : « Il excellait à peindre le paysage, et en cette qualité il aida beaucoup aux peintres qui étaient employés à orner de peintures le château de Fontainebleau. » Ailleurs Mariette dit encore : « Il estoit habile pour le temps dans la perspective et ses paysages estoient estimés. Il y en a quelques-uns de gravés dont on fait encore cas, et Du Cerceau grava, en 1565, une suite d'édifices dont il avait donné les dessins. » Il semblerait résulter des passages que nous venons de citer que Léonard Thiry fut un paysagiste plutôt qu'un peintre d'histoire; mais nous avons trop de preuves du contraire, pour nous arrêter à cette interprétation des notes de Mariette. Comme la plupart des artistes flamands, Thiry avait un sentiment de la nature qui le rendait supérieur aux peintres italiens et français de son temps, dans le paysage; mais il n'en était pas moins, avant tout, un peintre d'histoire, et c'est comme tel qu'il prit part aux travaux exécutés sous la direction du Rosso et du Primatice.

Les dessins de la suite d'édifices dont parle Mariette comme ayant été donnés par Léonard Thiry à Du Cerceau, forment, dans l'œuvre du graveur français, une série de douze planches connue sous le titre de *Fragments antiques*. On en tire une nouvelle preuve du séjour que fit notre artiste dans l'Italie méridionale. Il a paru deux éditions de ce recueil à Orléans, où habitait Du Cerceau : la première en 1550, la seconde en 1565. Mariette paraît n'avoir connu que la dernière. Dans l'avis au lecteur qui occupe le milieu du titre, le graveur désigne l'artiste auquel il est redevable des dessins de ses planches : *Cum nactus essem duodecim fragmenta structuræ veteris commendata monumentis a Leonardo Theodorico homini artis perspectivæ peritissimo qui nuper obiit Antwerpiæ*..... Cette inscrip-

tion nous fixe donc sur l'époque et sur le lieu du décès de Léonard Thiry. Notre artiste venait de mourir à Anvers quand Du Cerceau publia la première édition de son recueil, c'est-à-dire en 1550, car l'avis au lecteur dont nous venons de donner un extrait se trouve sur les exemplaires portant cette date. Dans la suite de l'avertissement, que nous ne transcrivons pas en entier à cause de son étendue, le graveur français dit qu'il ne veut pas frustrer l'inventeur de la gloire à laquelle il a droit, que c'est à Léonard qu'il faut attribuer l'honneur d'avoir exécuté les dessins originaux, et que pour lui, Du Cerceau, la seule chose qu'il demande, c'est qu'on lui sache gré de les avoir publiés. Comme nous l'avons fait observer, Mariette n'a connu du recueil des *Fragments antiques* que l'édition de 1565. L'erreur qu'il commet en faisant mourir Léonard Thiry vers cette même année s'explique parfaitement. On a vu que le *Livre de la conqueste de la Toison d'or* parut en 1563. Léonard Thiry avait donc cessé de vivre depuis treize ans quand cet ouvrage fut mis au jour; mais il avait fallu du temps à René Boyvin pour graver les vingt-six planches dont notre artiste avait fourni les dessins.

Nous ignorons quelles sont les circonstances qui ramenèrent Léonard Thiry en Belgique. Ce qu'on peut supposer avec le plus de vraisemblance, c'est que, sentant sa fin approcher, il voulut confier sa dépouille mortelle à la terre natale. Peut-être était-il venu seulement faire un voyage en Belgique et se trouvait-il accidentellement à Anvers quant il fut surpris par la mort. M. de Burbure, auquel j'ai eu recours cette fois encore, n'a pas rencontré dans les registres des églises d'Anvers la mention de son décès. En revanche, mon savant ami me fait connaître qu'un certain *Lenaert Terey* fut inscrit en 1533 dans le *Liggere*

de Saint-Luc d'Anvers en qualité de franc-maître, sans avoir figuré antérieurement comme apprenti dans le même livre. Ce Lenaert Terey est-il notre Léonard Thiry? Cela n'est pas impossible, car les noms étaient souvent singulièrement orthographiés dans les registre des corporations; mais on ne peut pas affirmer qu'il y ait identité entre les deux personnages. Nous avons dit que Léonard Thiry, qui avait visité l'Italie, où il était devenu élève de Rosso, fut conduit en France par celui-ci, en 1531, ou du moins appelé pour le seconder dans l'exécution de ses travaux à Fontainebleau, et qu'il figure dans les comptes des bâtiments à dater du moment où le Rosso y paraît lui-même. Si Lenaert Terey et Léonard Thiry sont un seul et même peintre, il faut admettre que notre artiste, tout en fixant sa résidence en France, voulut se faire recevoir dans la gilde de Saint-Luc d'Anvers, afin de pouvoir, au besoin, venir exercer son art dans cette ville, s'il lui prenait fantaisie de rentrer en Belgique. C'est une hypothèse : les renseignements ne sont pas assez précis pour qu'il soit prudent de risquer une affirmation.

ROBERT DE LONGÉ.

Le nom de Robert de Longé ne figure pas dans les biographies d'artistes flamands. Né à Bruxelles vers 1645, ce peintre a dû quitter très-jeune la Belgique, où il n'est resté de son existence qu'une seule et faible trace dont nous parlerons tout à l'heure. C'est en Italie, où il se rendit, à l'exemple d'un grand nombre de ses compatriotes, que nous trouvons les témoignages d'un talent auquel il a été rendu haute justice par de bons juges.

En retraçant l'histoire de la quatrième époque de l'école de Crémone, Lanzi cite comme élèves d'Agostino Bonisoli : « Angelo Massarotti et Roberto La Longe de Bruxelles, un des nombreux peintres qui ont reçu en Italie le surnom de *Fiammingo*, cause d'équivoques dans l'histoire. » Quel peut être ce Roberto La Longe, appelé ailleurs Uberto Da Longe, qui serait originaire de Bruxelles et dont sa ville natale n'a gardé aucun souvenir. Comme le dit Lanzi, le surnom de *Fiammingo*, donné en Italie à une foule de peintres belges, est une cause d'équivoques; mais quand

les Italiens désignent un artiste par son nom, au lieu de lui donner celui de son pays ou de sa ville natale, ils le défigurent si bien, qu'il n'y a guère moins d'équivoque. La première chose à faire, lorsqu'on prend pour point de départ la citation d'un nom propre par un auteur italien, c'est de chercher comment il peut se traduire ou s'interpréter, car il est sans exemple qu'il soit donné sous sa véritable forme. Zani mentionne de cette façon notre peintre bruxellois : « La Longe o Da Longe non Longi Uberto o Roberto detto il Fiammingo. » Voilà certes bien des manières de travestir un nom. Zani cite La Longe comme peintre d'histoire et de paysage et lui donne la qualification de *bravissimo,* qui forme le degré supérieur de l'échelle d'après laquelle il mesure le mérite des artistes.

Nous étions fort désireux de tirer de l'oubli un peintre belge si honorablement noté à l'étranger, et de lui donner dans la biographie nationale la place à laquelle il a droit; mais il fallait, avant tout, lui restituer son nom. C'est le livre de la corporation des peintres de Bruxelles, heureusement retrouvé aux archives générales du royaume, par M. A. Pinchart, qui nous en a fourni le moyen. Robert de Longé, né à Bruxelles, fut inscrit, en 1658, dans ce livre comme apprenti, ayant pour maître Jacques de Potter. L'admission de Robert de Longé à la maîtrise n'étant pas inscrite dans le registre, on doit en conclure qu'il ne termina pas ses études à Bruxelles, ou qu'il voulut du moins, avant de se faire conférer le brevet de maître, compléter son éducation technique par un voyage en Italie. Voilà pour ce qui concerne la naissance et les premiers pas de Robert de Longé dans la carrière. A dater de ce moment, nous le perdons de vue et ne le retrouvons plus qu'à Crémone, transformé en La Longe ou Da Longe, et travail-

lant sous la direction de Bonisoli. Il a dû visiter Venise, Rome, Florence, Bologne, dernier foyer de l'art italien, car on ne va pas en Italie pour se fixer à Crémone; mais nous manquons absolument de renseignements sur les circonstances de son voyage.

« Roberto La Longe fréquenta peut-être, dit Lanzi, l'Académie de Bonisoli et travailla dans le goût du Massarotti, soit à Crémone, soit à Plaisance, où il demeura longtemps et où il mourut. Il prit plusieurs styles, gardant toujours cependant la souplesse, l'éclat, l'harmonie et le moelleux comme caractères distinctifs de sa peinture. Il semblait qu'il ne fût jamais sorti de la Flandre. Tantôt il fut l'émule du Guide, comme dans des tableaux dont les sujets sont tirés de la vie de sainte Thérèse, et qu'il peignit pour l'église de Saint-Sigismond à Crémone; tantôt il se rapprocha du Guerchin, comme dans ceux qui représentent des épisodes de la vie de saint Antoine martyr, et qu'on voit à Plaisance; tantôt il eut un mélange remarquable de délicatesse et de force, comme dans la *Mort de saint Xavier*, assisté par des anges, qui se trouve dans la cathédrale de Plaisance. De beaux paysages rehaussent le mérite des figures. On désirerait que celles-ci fussent d'un meilleur dessin et que l'artiste eût, en général, des dégradations mieux ménagées. »

Ce passage prouve que si Robert de Longé subit jusqu'à un certain point l'influence des maîtres dont les œuvres étaient habituellement sous ses yeux, il ne déserta pas les traditions de notre école nationale. Lanzi nous dit qu'il semblait n'avoir jamais quitté la Flandre; il vante la beauté de son coloris, son talent de paysagiste; en revanche il lui reproche la faiblesse de son dessin. Le peintre bruxellois avait donc les qualités flamandes et les défauts

flamands. Nous pouvons le revendiquer non-seulement à cause du lieu de sa naissance, mais encore à cause du caractère de son talent dans lequel persistaient les traces de l'éducation qu'il avait reçue à Anvers.

Robert de Longé s'appliqua à la peinture à fresque, dont un artiste qui voulait résider en Italie et y obtenir des travaux, devait se rendre les procédés familiers. Il paraît avoir conservé pour ce mode d'exécution une prédilection à peu près exclusive, car nous n'avons trouvé de lui aucun tableau de chevalet cité dans les catalogues de galeries publiques ou de collections particulières. Voici comment ses œuvres principales sont mentionnées dans la *Descrizione dei monumenti et delle pitture di Piacenza* (Parma 1828) : dans la cathédrale de Plaisance, 1° une fresque représentant la Résurrection de Notre-Seigneur, assez bel ouvrage de *Roberto a Longe detto el Fiammingo;* 2° dans la chapelle de saint Corrado (même église), le tableau de saint François, de même que les beaux enfants qui décorent l'ancienne chapelle sont du susdit *Roberto a Longe;* 3° dans l'église de Saint-Antoine, le tableau du grand autel représentant le saint titulaire et saint Victor, premier évêque de Plaisance est de *Roberto a Longe.*

Après avoir habité Crémone, Robert de Longé était allé fixer sa résidence à Plaisance. C'est dans cette ville qu'il a passé la dernière et la plus longue partie de sa carrière ; c'est là qu'il est mort en 1707, âgé d'environ quatre-vingts ans, comme on peut le calculer en prenant pour point de départ la date de son inscription sur le registre de la corporation de Saint-Luc d'Anvers. Les biographes italiens ne nous fournissent aucun renseignement sur sa vie. A part les quelques indications données par Lanzi, relativement aux études de notre artiste à Crémone, nous sommes dans

une ignorance complète des particularités qui le concernent. Nous ne sommes que très-imparfaitement renseignés également sur ses travaux, car il est impossible qu'il n'ait pas produit, durant les cinquante années qu'il a passées en Italie, d'autres œuvres que celles qu'on voit encore aujourd'hui dans les églises de Crémone et de Plaisance. Si, indépendamment des fresques que nous venons de citer, il a exécuté des tableaux de chevalet et des portraits, on est fondé à croire que ces œuvres, n'étant pas signées, auront circulé sous un autre nom que le sien. Peut-être ont-elles été attribuées à quelque autre Fiammingo à cause de la confusion établie dans l'histoire de l'art, comme le dit Lanzi, par l'abus qui a été fait en Italie de ce surnom. Quoi qu'il en soit, Robert de Longé vient grossir la liste de nos artistes expatriés, et nous croyons avoir bien fait de le restituer à la biographie belge, en attendant que des travaux semblables à ceux qu'on a entrepris de nos jours en Allemagne, en Belgique et en France aient mis en lumière les documents que doivent posséder les dépôts d'archives de l'Italie.

PIERRE VLERICK.

Pierre Vlerick, cité dans plusieurs biographies ou histoires de la peinture sous le nom d'Ulerick ou Ulrich, à cause de l'usage où l'on était jadis de confondre l'U et le V, n'a point passé toute sa carrière à l'étranger; mais il y a résidé assez longtemps, et le séjour qu'il y a fait a été marqué par des particularités assez intéressantes, pour que nous soyons autorisés à comprendre sa notice parmi celles des artistes flamands temporairement expatriés.

Né à Courtrai en 1539, Pierre Vlerick était destiné à la carrière du barreau par son père, qui exerçait la profession de procureur; mais les dispositions qu'il manifesta pour le dessin lui firent obtenir l'autorisation de céder au penchant qui l'entraînait vers les beaux-arts.

Un biographe a dit, sérieusement et plaisamment tout à la fois, qu'on le mit en apprentissage chez Guillaume Snellaert, peintre *en bâtiments*. Le placer à pareille école eût été un singulier moyen de l'aider à suivre sa vocation. Guillaume Snellaert pratiquait la peinture en détrempe.

C'était un artiste fort ordinaire, mais ce n'était point un manœuvre. Il enseigna tout ce qu'il savait à son jeune disciple. Celui-ci reconnut, après moins d'une année, qu'il ferait désormais peu de progrès sous un tel maître et prit la résolution d'aller chercher, hors de sa ville natale, des leçons plus efficaces. Karel van Yper ou Charles d'Ypres, car il est connu sous ces deux noms, jouissait d'une certaine réputation. Il avait voyagé en Italie, et l'analogie qu'offrait sa manière avec celle de Tintoret a fait supposer qu'il avait reçu des leçons de ce maître. Ce fut auprès de lui que se rendit Pierre Vlerick. Charles d'Ypres accorda au jeune Courtraisien l'entrée de son atelier et lui fit faire de rapides progrès. Pierre Vlerick sentait combien ce nouveau maître était supérieur à celui qu'il avait quitté, et il aurait voulu pouvoir poursuivre, sous sa direction, des études dont il recueillait d'excellents fruits; mais l'humeur fantasque de Charles d'Ypres, dont l'état mental n'était pas très-sain et qui finit misérablement par un suicide, ne lui permit pas de prolonger son séjour auprès de lui. Il retourna chez son père, qui n'était pas la tendresse même, à ce qu'il paraît, et qui le reçut assez mal, trouvant sans doute qu'un jeune homme qui préférait la peinture à la jurisprudence ne pouvait être qu'un vaurien.

Pierre Vlerick déserta la maison paternelle et se rendit à Malines, où l'on sait qu'il y avait alors de nombreux ateliers de peintres. Il ne s'agissait plus seulement, pour lui, d'étudier, mais de vivre, toute pension lui étant désormais refusée. Un peintre en détrempe, et non en bâtiments, le reçut au nombre de ses aides. Moyennant une modique rétribution quoditienne, Vlerick s'engagea à rendre à son patron tous les services dont son pinceau serait capable. Dans de certains ateliers flamands, le travail était divisé comme il l'est dans les manufactures. Un tableau passait

entre les mains de plusieurs praticiens : celui-ci faisait la tête, celui-là les mains ; un autre les pieds, un quatrième les draperies, un cinquième les fonds et accessoires. Pierre Vlerick se résigna quelque temps à louer sa collaboration au fabricant de ces œuvres de pacotille qui lui avait ouvert son atelier; mais dès qu'il eut fait quelques économies, il se hâta de le quitter pour aller à Anvers, où de tous autres moyens d'études devaient lui être offerts. Ces détails sont donnés par M. Van Mander, qui avait eu Pierre Vlerick pour maître, et qui fournit des indications très-précises sur la partie *belge* de sa biographie, s'il nous est permis de nous exprimer ainsi. Nous passerons rapidement sur cette phase de sa carrière pour le suivre en Italie, puisque c'est à retracer les incidents de la vie de nos artistes à l'étranger que nous nous attachons ici particulièrement.

Pierre Vlerick demeura quelque temps à Anvers, où il fréquenta, suivant ce que nous dit Van Mander, l'atelier de Jacques Floris, frère de Frans Floris, et où il exécuta de nombreuses copies qui formèrent son coup d'œil et sa main. Le voilà parti pour l'Italie : il traverse la France et pousse jusqu'à Venise, où il plante sa tente de voyageur. Il va demander au Tintoret la faveur d'être admis au nombre de ses disciples. C'est à ce maître que nos Flamands s'adressaient de préférence, et, quoiqu'il ne tînt pas école ouverte comme d'autres peintres, il les accueillait bien. Peut-être ses bonnes dispositions pour eux tenaient-elles à ce qu'il pouvait utiliser un genre de talent qu'ils possédaient tous, et que ceux de ses compatriotes par lesquels il se faisait seconder dans l'exécution de ses immenses travaux n'avaient pas généralement au même degré. Nous avons déjà eu l'occasion de le dire plus d'une fois, les artistes flamands, éminemment doués de l'instinct de la nature, avaient devancé, comme paysagistes, ceux

des autres nations. Le Tintoret trouvait en eux d'excellents auxiliaires pour cette partie de ses tableaux. Titien lui avait montré le parti qu'on peut tirer de ces fonds empruntés aux splendeurs de la nature ; mais, n'espérant pas pouvoir lutter avantageusement sur ce terrain avec son illustre rival, il aimait mieux recourir à la collaboration étrangère.

Zani nous apprend qu'il reçut ce service de deux peintres flamands *Paolo Franceschi* (Paul Franchoys) et Martin de Vos. Il aurait pu joindre à ces deux noms celui de Pierre Vlerick. D'une humeur enjouée, gai compagnon, le peintre courtraisien plut au Tintoret qui non-seulement lui donna des leçons et le prit, ainsi que nous venons de le dire, comme auxiliaire, mais encore le reçut familièrement chez lui.

C'est ici le lieu de faire mention d'une particularité qui a été très-diversement rapportée. Van Mander, en parlant du séjour de Pierre Vlerick à Venise, et des bonnes dispositions du Tintoret pour lui, donne à entendre que s'il n'avait pas eu un aussi vif penchant pour les voyages et s'il avait pu se fixer à Venise, il aurait peut-être épousé la fille de son maître, la charmante Marietta Tintoret dont les annalistes de la peinture italienne ont célébré les talents et la beauté. C'est une simple supposition. Elle a pris, sous la plume de certains écrivains, le caractère de l'affirmation d'un fait. La *Biographie des hommes remarquables de la Flandre occidentale* renferme deux notices sur l'artiste dont nous nous occupons, l'une dans le deuxième et l'autre dans le quatrième volume. Voici ce que nous lisons dans la première : « Arrivé à Venise, il (P. Vlerick) fit la connaissance de Tintoret qui le prit en affection, à tel point qu'il lui donna sa fille en mariage. Vlerick, malgré les instances de son illustre beau-père,

quitta Venise pour aller visiter d'autres villes et pour se rendre à Rome. » Voilà qui est positif : Tintoret donne sa fille en mariage à Pierre Vlerick. Dans la seconde notice on est moins affirmatif, sans faire connaître toutefois pourquoi l'on présente les choses sous un nouvel aspect : « Après avoir mûri son talent par un travail soutenu et une étude intelligente et réfléchie des bons modèles, Vlerick se disposa à visiter les autres villes remarquables de l'Italie. Le Tintoret, charmé de sa manière de peindre, des connaissances variées et de l'humeur enjouée de notre compatriote, s'efforça de le retenir auprès de lui, en lui offrant la main de sa fille. Pierre, qui était un agréable boute-en-train, léger et pétulant, avait courtisé dans ses moments de loisirs la belle enfant; mais, soit qu'il fût trop attaché à sa patrie, soit que sa passion des voyages ne fût pas assouvie par ce qu'il avait vu, il laissa là ses amours et son maître, fit ses adieux au grand peintre qui l'avait chéri comme un fils, et visita successivement toutes les villes où il espérait trouver quelque objet qui pût servir à son instruction. » Trompé par ce récit, où tout est imaginaire, M. Siret a dit dans son *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles* : « Il (Vlerick) sut gagner l'estime du Tintoret, qui voulut lui faire épouser sa fille; mais le désir de voyager fit que Vlerick repoussa cette proposition. » Ainsi, parce qu'il a plu à un biographe d'inventer des épisodes qui n'ont aucune apparence de fondement, dans le seul but sans doute de rendre son héros plus intéressant et d'allonger sa notice, voici la belle Maria Tintoret présentée comme une amante délaissée. Le jeune peintre de Courtrai l'a courtisée dans ses moments de loisir, puis il l'a plantée là, si l'on veut bien nous passer cette expression vulgaire. Le Tintoret veut lui faire épouser sa fille, mais il repousse cette proposition. La belle Véni-

tienne a l'humiliation de se voir dédaignée par un jeune Courtraisien. Peu s'en est fallu que le biographe n'ait risqué quelque insinuation attentatoire à sa réputation d'honnête fille, sans songer que la calomnie, pour s'exercer sur les morts, n'en est pas moins de la calomnie. Heureusement pour Maria Tintoret, il est facile de la défendre contre les allégations au moins légères du biographe. Il suffit pour cela d'un rapprochement de dates. Pierre Vlerick devait avoir environ vingt ans lorsqu'il partit pour l'Italie. Né en 1539, il entreprit donc ce voyage vers 1559, et, en supposant qu'il ait fait quelques haltes dans les villes intermédiaires, il arriva à Venise au commencement de 1560 au plus tard. C'était précisément l'année de la naissance de Maria Robusti, célèbre quelque vingt ans après sous le nom de Marietta Tintorella : or, on sait pertinemment que Pierre Vlerick n'est pas resté à Venise assez longtemps pour voir l'enfant parvenir à l'âge nubile et pour avoir l'occasion de refuser sa main.

Nous avons insisté sur cet épisode imaginaire de la vie de Vlerick, bien qu'il soit étranger à l'art, parce que nous voulions montrer une fois de plus comment on écrit trop souvent l'histoire, et quelles bévues est exposé à commettre le biographe qui s'attribue les priviléges du romancier.

Pierre Vlerick quitta Venise sans que la main de Maria Tintoret lui fût offerte, et sans faire, par conséquent, à Jacopo Robusti l'affront d'un refus. Il quitta Venise, non parce qu'il avait la folle passion des voyages, comme ses biographes l'ont donné à entendre, mais parce qu'il était parti pour l'Italie dans le dessein de compléter son éducation d'artiste par l'étude des chefs-d'œuvre des maîtres, et que son but n'aurait pas été atteint s'il se fût arrêté à Venise. Aurait-il pu reprendre le chemin de la Flandre sans

avoir vu Rome? Il se dirigea donc vers la ville éternelle et y fit sa seconde station de pèlerin-artiste. Son temps fut partagé entre ses études et des travaux rétribués qu'il fallait bien qu'il acceptât et même qu'il recherchât, puisqu'il n'avait d'autre fortune que son pinceau. Van Mander dit qu'il dessina merveilleusement tout ce qui s'offrait à lui d'objets admirables dans Rome : monuments anciens, ruines, productions de l'art moderne. Parmi celles-ci, ce sont surtout les œuvres de Michel-Ange qui le frappèrent et qu'il étudia. Il est à remarquer que ceux des peintres flamands qui visitèrent l'Italie et qui subirent l'influence des écoles méridionales, eurent plus de tendance à s'assimiler le style de Michel-Ange qu'à imiter celui de Raphaël. Ils sentaient mieux l'énergie, le mouvement du premier, que l'exquise beauté dont le second a créé de si parfaits modèles.

Indépendamment de ses études d'après les œuvres des maîtres, Pierre Vlerick dessina beaucoup d'après nature; il prit un grand nombre de vues des différentes parties de Rome et particulièrement des bords du Tibre. Van Mander dit que ses dessins étaient touchés avec esprit, dans le genre de ceux de H. Van Cleef. Il s'était mis à peindre à fresque, attendu qu'un artiste auquel ce procédé d'exécution n'était pas familier, trouvait difficilement à s'employer alors en Italie. Différents travaux de ce genre lui furent commandés. Girolamo Muziano, de Brescia, qui avait étudié à Venise et qui était venu se fixer à Rome où il jouissait d'un grand crédit, eut l'occasion de voir de ses ouvrages, distingua son mérite et le prit pour collaborateur. C'était, pour notre artiste, une excellente protection. Girolamo Muziano avait la surintendance des travaux de peinture du Vatican, ce qui lui donnait une grande autorité et rendait son patronage fort utile à ceux qui pouvaient

l'obtenir. Nous avons vu que Pierre Vlerick avait été employé par le Tintoret à orner ses tableaux de fonds de paysages. Ce fût une mission tout opposée qu'il reçut de Girolamo Muziano. Ce maître traitait supérieurement la figure; mais il excellait davantage encore dans les vues champêtres, ce qui lui avait valu à Rome le surnom du *Jeune homme aux paysages*. Il imitait avec succès la manière de Titien qu'il avait étudiée à Venise. Le goût des perspectives champêtres dominait alors à Rome; tous les possesseurs de palais et de *villa* voulaient avoir des spécimens de ce genre de décoration, et Muziano pouvait à peine suffire aux commandes qu'il recevait de toutes parts. Force lui était de prendre des aides, pour contenter ses nobles clients. Il fit exécuter par Vlerick des figures dans plusieurs de ses paysages, et notamment dans ceux dont il orna la célèbre *Villa d'Este*, près de Tivoli. Le choix qu'un peintre tel que Muziano avait fait de notre jeune Flamand comme collaborateur, témoigne assez du mérite de celui-ci.

Pierre Vlerick ne voulait pas plus se fixer à Rome qu'il n'avait voulu s'établir à Venise, toute fable de mariage à part. Il alla à Naples où il prit beaucoup de vues d'après nature, tant dans la ville même que dans ses environs si riants et si pittoresques; ce fut le terme de ses pérégrinations. Fortifié par des études assidues, riche de matériaux qu'il espérait pouvoir utilement employer dans son pays, il quitta l'Italie où il laissait, comme tant d'autres de nos Flamands, la trace de son passage, et reprit le chemin de la Belgique, se dirigeant cette fois à travers l'Allemagne qu'il désirait connaître.

Pierre Vlerick était de retour dans sa ville natale. S'il faut en croire Van Mander, il n'eut pas lieu de se féliciter d'avoir quitté Venise et Rome pour Courtrai. Nous le croyons sans peine. Quelles ressources pouvait offrir une

petite ville de province à un artiste qui venait d'agrandir la sphère de ses idées par un séjour de plusieurs années dans un pays riche en monuments de tout genre et fertile en hommes distingués? Mourir de faim ou périr d'ennui, telle est l'alternative où le peintre courtraisien se trouvait placé. Que ne s'était-il, à son retour, fixé soit à Bruxelles soit à Anvers, les seules villes de la Belgique où régnât à cette époque le mouvement des arts? Il se maria et ce furent, sans doute, des raisons de famille qui le retinrent à Courtrai. Doué d'un tempérament énergique, il lutta courageusement contre la mauvaise fortune. Tableaux, portraits, plans de maisons, car il avait acquis des notions théoriques et pratiques d'architecture, il multiplia les preuves de son talent et de son activité. Ce fut en pure perte. Il resta méconnu par ses concitoyens, ou plutôt il subit les effets de cette espèce d'asphyxie intellectuelle contre laquelle un homme de mérite se débat en vain dans une petite ville de province. Van Mander cite de lui plusieurs tableaux exécutés à cette époque de sa carrière et dont il fait l'éloge. Que sont-ils devenus? On en cherche vainement la trace, en Belgique et ailleurs. Vlerick parait être resté l'élève du Tintoret et avoir continué de peindre dans la manière du maître vénitien. C'est vraisemblablement ce défaut d'originalité qui aura causé la perte de ses œuvres non signées. On n'aura pu les rattacher ni à son nom, ni à celui d'aucun des peintres de l'école flamande, et si elles ne sont pas anéanties, elles ornent peut-être quelque église de village, attribuées par l'amateur qui les voit accidentellement à un Vénitien de la décadence. Telle est la juste punition des artistes qui ne savent pas garder un cachet personnel.

Vlerick ne faisait pas fortune à Courtrai. Il voulut essayer si son mérite serait mieux apprécié et mieux rétribué à Tournai. De nouvelles tribulations l'attendaient dans cette

ville. Les peintres de la corporation locale lui interdirent d'exercer son art avant qu'il eût satisfait aux règlements. Cela ne lui fut pas difficile, car il s'agissait d'exécuter une œuvre qui prouvât la capacité du récipiendaire. Il réussit, cela va sans dire; il ne réussit que trop, car sa supériorité blessa les peintres tournaisiens qui ne cessèrent de lui susciter des tracasseries. Nous ne nous arrêtons pas à ces misères, sur lesquelles Van Mander s'étend longuement, parce que nous ne voulons pas, comme nous l'avons dit, sortir des limites que nous prescrit notre sujet; mais les particularités que rapporte le biographe des peintres flamands n'en ont pas moins un certain intérêt pour l'histoire de l'art et des mœurs des artistes.

La fin de la carrière de Pierre Vlerick fut des plus tristes. Il demeura à Tournai qui se montrait pour lui si peu hospitalière, fit des tableaux qu'il ne vendit pas et fut réduit pour vivre, si cela pouvait s'appeler vivre, à pratiquer la peinture non plus comme un art, mais comme le plus humble des métiers. Poursuivi pour des dettes qu'il avait été obligé de contracter, il perdit coup sur coup ses trois filles et mourut lui-même de la peste en 1581, à l'âge de quarante-deux ans. Combien de fois ne dut-il pas songer à l'Italie, à l'accueil qu'il y avait reçu, à la considération qu'on y avait eue pour son talent, aux jours heureux qu'il y avait passés?

MELCHIOR TAVERNIER.

Si nous nous occupons de Melchior Tavernier, c'est moins à cause du mérite de ses œuvres, que pour de certaines particularités intéressantes de l'histoire de l'art, auxquelles se rattache son nom. Né vers 1544 à Anvers, où son père, Gabriel Tavernier, avait établi un commerce d'estampes et d'objets d'art, il se livra, dit-on, à l'étude de la géographie sous la direction d'Ortelius et apprit en même temps la pratique de la gravure au burin. Les persécutions que Gabriel Tavernier eut à subir comme protestant l'obligèrent à s'expatrier et à aller chercher fortune à l'étranger. Ce fut à Paris qu'il se fixa. D'après un renseignement qui nous est fourni par son fils Melchior, dans un document curieux dont il va être parlé, son établissement dans cette ville eut lieu en 1573. Il avait bien fait de n'y point aller un an plus tôt, car ce n'est pas le sanglant théâtre de la Saint-Barthélemy qui pouvait servir d'asile aux protestants. Quoi qu'il en soit, avec sa personne, Gabriel Tavernier transporta son industrie en France. Il établit un atelier de gravure en taille-douce et tint boutique,

tant pour le débit des estampes que pour celui des cartes géographiques et des livres à figures.

Dans un procès que Melchior Tavernier eut à soutenir contre les syndics de la corporation des libraires, son avocat présenta au parlement de Paris un mémoire où se trouve la passage suivant :

« Gabriel Tavernier, père du deffendeur, a le premier apporté en ceste ville de Paris l'art de graver, imprimer en taille-douce, s'y estant venu habiter en l'an mil cinq cens soixante et treze. Il n'y avoit lors personne en ce royaume qui sceust cognoissance de cet art; encore moins qui eust l'excellence d'iceluy, ainsi que le père du deffendeur. »

On s'est beaucoup occupé de ce passage; on l'a beaucoup commenté. Croyant sur parole Melchior Tavernier, ou interprétant mal ce qu'il dit, des iconographes n'ont pas hésité à faire à Gabriel l'honneur de l'introduction de la gravure en taille-douce en France. D'autres ont contrôlé l'assertion du fils et n'ont pas admis le père à jouir du bénéfice des conclusions qu'on en tirait. Heinecken s'exprime ainsi dans son *Idée générale pour former une collection d'estampes* :

« Melchior Tavernier a tort quand il avance que son père Gabriel fut le premier qui apporta à Paris, en 1575 (c'est 1573 qu'il faut lire), l'art de graver en taille-douce. Mais peut-être parle-t-il de la gravure des cartes géographiques, parce que, suivant toutes les apparences, il a été le premier qui en ait gravé. Autrement on ne peut pas ajouter foi à ses paroles. Je n'ai qu'à citer Étienne de Laulne qui a gravé certainement avant Tavernier. »

Heinecken aurait pu citer avant Étienne de Laulne d'autres graveurs dont les œuvres donnent un démenti à

cette affirmation que Gabriel Tavernier aurait introduit en France l'art de la gravure en taille-douce. Sa supposition sur le sens qu'il convient d'attribuer aux paroles de Melchior Tavernier est conforme à ce qu'avance celui-ci, dans le paragraphe de son mémoire qui suit immédiatement le passage qu'on vient de lire. Après avoir rappelé comment son père vint s'établir à Paris, Melchior Tavernier ajoute :

« Depuis 1575 jusques en l'an 1614, il a toujours, en qualité de marchand graveur imprimeur en taille-douce, imprimé en taille-douce et vendu à boutique ouverte toutes sortes de livres, de figures en taille-douce, comme de géographie, géométrie, fortifications, perspective, architecture et fleurs, avec les discours nécessaires pour l'explication des figures. Ces discours, imprimés par les imprimeurs en lettres communes, à ses dépens ou aux dépens d'autres de mesme qualité ou profession que luy, comme aussi toutes cartes tant petites que grandes, en forme de livres ou en feuilles et placart. » Voici qui paraît positif et qui montre clairement ce que Melchior Tavernier a voulu dire, lorsqu'il a affirmé que son père avait introduit en France la gravure en taille-douce. Heinecken aurait fort bien pu ne pas donner à sa rectification une forme hypothétique.

Ce que Gabriel Tavernier a introduit en France, ce n'est pas la gravure au burin appliquée à la reproduction des œuvres picturales ou plastiques, c'est la gravure en taille-douce des cartes géographiques et des planches de géométrie, de perspective, d'architecture, qu'avant lui on gravait sur bois pour les joindre aux textes des ouvrages imprimés. Les expressions dont se sert Melchior Tavernier ne laissent pas de doute à cet égard. Anvers était le premier atelier du monde pour ces sortes de travaux; c'était là

que Gabriel Tavernier avait fait son apprentisage, c'était là qu'il avait appris l'art dont il venait doter la France, en s'exilant de sa patrie.

Il avait vu exécuter par Fr. Hogenberg de Malines, par Simon Vanden Noevel (Novellanus), Ferdinand et Ambroise Arsenius, les planches de l'atlas d'Ortelius, dont la première édition avait paru en 1570, c'est-à-dire trois ans avant son expatriation. Les cartes géographiques n'étaient pas alors d'insipides réseaux de lignes; elles avaient de l'intérêt et de la valeur comme œuvres d'art. Dans des compartiments réservés sur le côté ou bien au bas des planches, on voyait des paysages, des vues de villes, des groupes de figures; au milieu des mers étaient représentés des vaisseaux et des barques naviguant à pleines voiles, des figures allégoriques, des monstres marins, des poissons. Celui qui exécutait de pareils travaux était un véritable artiste, tandis que, de nos jours, le graveur de cartes géographiques ne s'élève pas au-dessus d'un habile calligraphe.

En même temps que les nouveaux procédés pour l'exécution des cartes géographiques, Gabriel Tavernier introduisit en France l'application de la gravure en taille-douce à l'illustration des traités d'architecture et de perspective, et c'est un grand service qu'il rendit aux artistes, car la supériorité des planches gravées au burin sur celles en tailles de bois, pour de tels ouvrages, ne saurait être contestée. Gabriel Tavernier avait établi, pour l'exécution des planches, dont il faisait un débit considérable, des ateliers où travaillaient, sous sa direction, des artistes formés par ses conseils et par son exemple. Il était à la fois graveur, imprimeur et libraire. Ce cumul, qui était dans les usages du temps, est tombé en désuétude, et

faute de tenir compte des idées qui l'avaient fait admettre, on n'assigne pas à l'homme dont nous nous occupons la place qui lui revient parmi les artistes de son temps et de son pays. Le marchand, tenant boutique ouverte, a fait oublier le graveur et l'importateur en France d'un mode d'illustration des livres très-supérieur, sous le rapport de l'art, à celui qu'on employait avant lui.

Le mémoire de Melchior Tavernier, d'où nous avons extrait deux passages relatifs à son père, nous fournit de curieux détails sur les priviléges de certains corps de métiers et sur les restrictions apportées, en vertu des priviléges, à l'exercice des professions. Melchior Tavernier avait succédé à son père dans son triple état de graveur, imprimeur et marchand de livres à figures. Un beau jour les syndics des libraires, imprimeurs et relieurs de Paris, qui formaient une riche et puissante corporation, imaginèrent de s'opposer à ce qu'il continuât un commerce dont il tirait un profit considérable, et se fondant sur des priviléges sujets à interprétation, firent saisir chez lui tous les livres qui s'y trouvaient. Suivant eux, Melchior pouvait graver, imprimer et vendre des recueils de planches, mais non des livres dans lesquels ces mêmes planches accompagneraient un texte imprimé en caractères mobiles. Melchior Tavernier repoussa vigoureusement les prétentions de ses adversaires. Sa cause s'était compliquée d'incidents qui pouvaient la compromettre. On avait trouvé dans sa boutique plusieurs volumes imprimés, sans adjonction d'aucune planche gravée. Pour ce qui était de la vente de ces livres, il n'avait aucun droit à revendiquer. Aussi prétendit-il qu'ils n'étaient point exposés par lui dans sa boutique, mais qu'ils s'y trouvaient seulement comme ayant été déposés chez lui par des libraires qui

l'avaient chargé de les expédier à l'étranger, avec des ouvrages de son fonds. Quant aux livres à planches qu'on avait également saisis, ils étaient bien à lui et il soutint qu'on ne pouvait lui en interdire le débit.

Melchior Tavernier expose, dans son mémoire, en quoi la manière d'opérer du dominotier diffère de celle du graveur en taille-douce; il décrit les instruments dont l'un et l'autre se servent. Les détails minutieux dans lesquels il entre à cet égard sont très-intéressants pour l'histoire des procédés techniques. Les dominotiers n'étaient pas ce que la désignation donnée à leur profession semble indiquer. Ils fabriquaient originairement le papier marbré de différentes couleurs, auquel on donnait le nom de papier *domino*. Plus tard ils joignirent à ce commerce l'exécution des images de saints grossièrement taillées en bois, entourées de légendes et coloriées au patron, comme étaient les cartes à jouer. Melchior Tavernier se défend vivement de l'assimilation qu'on prétendrait faire de l'art de la gravure en taille-douce à la profession des dominotiers. La gravure et l'impression en taille-douce, dit-il, surpasse autant la dominoterie que l'ouvrage de cuivre surpasse l'ouvrage de bois; l'une est aussi belle et agréable que l'autre est difforme et déplaisante. Pour en être convaincu, il ne faut que rapprocher des pièces exécutées par les procédés employés dans les deux professions. Melchior Tavernier ajoute qu'il met sous les yeux de ses juges quelques-unes de ces pièces, sur lesquelles il appelle la comparaison.

Si l'auteur du mémoire que nous analysons s'efforce d'établir la supériorité de l'art des graveurs en taille-douce sur celui des dominotiers, c'est que ces derniers ont eu précédemment à soutenir contre les imprimeurs un

procès qu'ils ont gagné. En dépit des prétentions de leurs adversaires, ils ont obtenu de pouvoir continuer à se servir d'une presse typographique pour le tirage de leurs planches, et de caractères mobiles pour l'impression des légendes ajoutées à leurs images de dévotion. Ce qui était permis aux dominotiers aurait été interdit aux graveurs en taille-douce; ceux-ci n'auraient pas eu la faculté de joindre à leurs planches des textes explicatifs! Voilà ce que Melchior Tavernier ne pouvait pas admettre, ce qu'il repoussait, tant en son nom qu'en celui de tous les artistes de sa profession. A-t-on songé aux services rendus par les graveurs en taille-douce, aux hommes qui s'adonnent à l'étude des lettres et des sciences? « Sans eux on n'aurait point de globes célestes ni de globes terrestres avec les discours nécessaires pour les entendre; on n'aurait point de cartes géographiques, ni celles de Ptolémée, ni autres; on n'aurait ni le *Theatrum orbis* d'Ortelius, ni le livre de Mercator intitulé : *Atlas seu mundi fabrica*, ni l'art militaire du prince Maurice, ni les fortifications d'Érard, ni le livre de perspective de Du Cerceau, ni son architecture, ni celle de Vignole, ni celle de Muet, ni plusieurs autres des plus excellents et nécessaires livres que l'on puisse avoir. C'est le travail de leur esprit et la dextérité de leurs mains. Parmi les demandeurs (les imprimeurs-libraires) il n'y en a pas qui puissent imprimer ces livres en taille-douce, encore moins les dessiner et les graver : fort peu d'entre eux les peuvent seulement assembler. Il n'appartient qu'à ceux de l'art et profession du défendeur (Melchior Tavernier) de faire l'un et l'autre. Tant s'en faut que leur art consiste seulement à faire des images, ainsi que le disent les demandeurs, qui les qualifient de dominotiers, pensant les rabaisser par là. »

Voici en quels termes Melchior Tavernier défend sa cause et celle des hommes de sa profession contre les imprimeurs-libraires. Il ressort clairement de son langage qu'il n'a pour son père et pour lui-même d'autre prétention que celle d'avoir introduit et répandu en France la gravure en taille-douce appliquée à l'exécution des cartes géographiques et des planches accompagnant les ouvrages techniques. Melchior Tavernier exagère l'importance des services rendus par les graveurs en taille-douce, lorsqu'il dit qu'on n'aurait sans eux ni traités d'art militaire, ni ouvrages d'architecture. On avait publié un grand nombre de ces ouvrages avec des planches gravées sur bois. La gravure en taille-douce introduisit, pour l'exécution de ces planches, un procédé perfectionné; voilà ce que Melchior Tavernier aurait dû se borner à dire.

Tavernier reçut en 1618, comme récompense pour les services qu'il avait rendus à son art, tant par ses propres travaux que par ceux dont il s'était fait l'éditeur, le titre de graveur et imprimeur en taille-douce du roi. Il parle, dans son mémoire, de l'octroi qui lui fut fait de ce titre et des faveurs spéciales qui témoignèrent de l'estime que le roi Louis XIII avait pour ses talents. Si l'on a quelque chose à lui reprocher, à coup sûr ce n'est pas l'excès de la modestie. Il a tellement profité, dit-il, en bien faisant ce qui est de la gravure et impression en taille-douce, que les plus grands et habiles hommes de ce siècle l'estiment grandement et l'ont mis en si bonne réputation, que le roi l'a voulu avoir pour son graveur et imprimeur en taille-douce, lui a fait l'honneur de le faire travailler en sa présence, et, après l'avoir vu travailler par plusieurs fois, l'a tellement agréé, qu'il a fait tirer de sa bibliothèque royale un livre manuscrit de Tournois, composé par René

d'Anjou, pour le lui mettre en mains, afin d'en graver les figures en taille-douce et le faire imprimer. Il ajoute qu'il a déjà beaucoup avancé ce travail, ainsi qu'on le peut voir par la plus grande partie des figures qu'il a gravées et qu'il met sous les yeux de ses juges.

Il résulte de ce passage plusieurs particularités importantes pour l'histoire de notre artiste. Nous y voyons qu'il jouissait d'assez de considération pour que le roi se plût à le faire travailler en sa présence à différentes reprises, et pour qu'il lui confiât l'exécution d'une œuvre importante. Il n'est parlé, dans aucune des courtes notices consacrées par les biographes à Melchior Tavernier, des gravures qu'il fit, par l'ordre de Louis XIII, d'après les miniatures du manuscrit du *Livre des tournois* du roi René. Ces gravures devaient être au nombre de 19, si, comme il y a lieu de le supposer, le manuscrit en question était celui que Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse fit transcrire et enluminer pour l'offrir au roi de France Charles VIII. Melchior Tavernier devait avoir beaucoup avancé son travail, puisqu'il dit, dans le mémoire, avoir mis sous les yeux des juges la plus grande partie de ses planches. Que sont devenues ces planches? Elles n'ont jamais été imprimées; on n'en connaît du moins aucun tirage. Peut-être étaient-elles destinées à accompagner une édition du texte qui sera restée à l'état de projet. Nous regrettons d'autant plus leur perte, qu'elles étaient pour nous intéressantes à un double titre, c'est-à-dire comme offrant la reproduction des œuvres d'un miniaturiste flamand par un graveur flamand.

Le document dont nous venons de donner des extraits est un in-quarto de 24 pages, provenant de la bibliothèque de M. Van Hulthem, qui l'avait acheté en 1800, à la vente des livres de M. Mercier, abbé de Saint-Léger. Sur

la feuille de garde on lit cette note de la main du savant bibliographe français :

« Pièce rare et curieuse pour l'histoire de l'art. Tavernier le jeune, graveur et fondeur de caractères d'imprimerie, en a fait usage dans sa *Dissertation sur l'origine de l'art de graver en bois,* Paris, 1758, in-8°, où il la cite, p. 79. Je l'ai moi-même citée sur l'article de Jean Cousin, t. Ier, p. 481, de la *Bibliothèque française* de La Croix de Maine. »

A cette note, M. Van Hulthem en ajouta une autre, ainsi conçue : « C'est probablement l'unique exemplaire qui en existe encore. M. le baron Heineken, dans son idée pour former une collection complète d'estampes, et M. Huber, dans le discours préliminaire qui précède la notice sur les graveurs français, ont également parlé de cette pièce, mais en rapportant mal l'année à laquelle Gabriel Tavernier a apporté l'art de la gravure en cuivre à Paris. »

M. de Reiffenberg a donné, dans l'*Annuaire de la Bibliothèque royale* de 1840, un court extrait du curieux document en question; mais, pas plus que ceux qui l'avaient cité avant lui, il n'en a tiré les faits vraiment intéressants pour l'histoire de l'art, qu'un examen un peu attentif y fait remarquer.

Melchior Tavernier était, ainsi qu'on l'a vu plus haut, imprimeur et marchand d'estampes. Les ouvrages accompagnés de planches gravées par lui ou sous sa direction, et dont il était l'éditeur, portaient cette indication imprimée au bas du titre : *A Paris, chez Melchior Tavernier, graveur et imprimeur du Roy pour les tailles-douces, demeurant en l'Isle du Palais, sur le quay qui regarde la Mégisserie, à l'Espic* (*épi*) *d'or.*

Melchior Tavernier s'est appliqué à des travaux de

genres très-différents. Il a gravé des cartes géographiques, des planches d'architecture, des fleurs, des sujets religieux, des portraits, etc. Ses productions n'ont pas toutes la même valeur. Il en est qui se distinguent par une certaine délicatesse de burin; d'autres ont le défaut de la sécheresse. Quant aux différences qu'on remarque dans la correction du dessin, elles dépendent beaucoup moins de notre artiste que des peintres ou des dessinateurs dont il était l'interprète.

Dans la gravure des cartes géographiques, Melchior Tavernier était incontestablement le premier de son temps. Cette partie de son œuvre est considérable. Ses cartes des provinces de la France; celles des différentes contrées de l'Allemagne, de l'Italie, de la Suisse, de l'Angleterre; ses plans de villes, parmi lesquels il faut citer ceux de Paris, de Rome, de Venise et de Londres, étaient d'une exécution très-supérieure à ce qui se faisait, en ce genre, avant lui, et restèrent des modèles pour ses successeurs.

Parmi les ouvrages d'architecture publiés par Melchior Tavernier, et dont les planches furent, en partie, gravées par lui, mentionnons comme un des plus curieux, *Le livre d'architecture contenant plusieurs portiques de différentes inventions sur les cinq ordres de colomnes, par Alexandre Francine, Florentin, ingénieur ordinaire du Roy.* Cet ouvrage est d'une fort belle exécution. Melchior Tavernier en a gravé d'un burin délicat plusieurs planches qu'il a signées. Le frontispice est orné d'un charmant portrait d'Alexandre Francini, gravé par Bosse. Les portiques réunis dans ce recueil, au nombre de trente, sont des spécimens intéressants de l'architecture de la première moitié du dix-septième siècle. Alexandre Francini a dédié son ouvrage au roi; il l'a fait précéder d'un discours adressé aux amateurs d'archi-

tecture, dans lequel il exprime d'une façon très-originale la haute opinion qu'il a de son art. L'architecture est, suivant lui, plus ancienne que le temps même, puisque Dieu s'en est servi pour la construction de l'univers. Sans l'architecture la terre serait déserte, attendu que les hommes n'ayant pas de retraites, ne pourraient pas se soustraire aux poursuites des bêtes féroces. Sans elle, nous ne goûterions aucun contentement dans le monde, nos corps étant incessamment exposés aux rigueurs du temps, nos existences étant à la discrétion de nos ennemis et nos biens à la merci des voleurs. Voilà pourquoi les premiers hommes, reconnaissant la nécessité de cette science admirable, apprirent en même temps à cultiver la terre et à bâtir les maisons. Comment, continue naïvement notre auteur, comment le genre humain fut-il sauvé des rigueurs d'un déluge impitoyable, si ce n'est par l'arche que fit construire le patriarche Noé. Toutes les autres sciences furent impuissantes à sauver les hommes de l'atteinte des eaux; ce fut l'architecture qui procura à Noé les moyens d'en préserver quelques-uns, et qui lui mérita le nom de « restaurateur de l'univers. » Le reste est sur ce ton. On pourrait avoir de plus justes idées et les mieux exprimer; mais il y a quelque chose de louable dans l'exagération même de l'enthousiasme de l'artiste pour la profession.

Il serait difficile de dresser un catalogue exact des estampes gravées par Melchior Tavernier. La plupart des planches dues à son burin laborieux, et reproduisant soit des sujets religieux, soit des épisodes historiques et particulièrement des actions militaires, ont été exécutées pour accompagner des textes imprimés et se trouvent dans des ouvrages où le hasard seul les fait parfois rencontrer. Nous en dirons autant des portraits qui forment la partie la plus

distinguée de son œuvre. Si toutes ses productions avaient la valeur d'un portrait du pape Grégoire XV, que nous avons sous les yeux, on pourrait le ranger parmi les bons graveurs de son temps. Malheureusement il était très-inégal, comme nous l'avons déjà fait remarquer, et si plusieurs des pièces qu'il a gravées n'étaient signées en toutes lettres, on ne songerait pas à les lui attribuer. Non-seulement il était inégal, mais encore il changeait de manière pour ainsi dire à chaque planche, et son burin manqua toujours de la précieuse qualité du style par laquelle l'artiste marque ses œuvres du cachet de sa personnalité. On peut s'en assurer, en mettant en regard du portrait de Grégoire XV, dont nous parlions tout à l'heure, une *Adoration des mages*, une *Mise au tombeau* et une *Descente du Saint-Esprit*, qui se trouvent au cabinet des estampes de la bibliothèque royale de Belgique.

Nous venons de dire qu'il serait difficile de recueillir les éléments d'un catalogue exact de l'œuvre de Melchior Tavernier, parce qu'il faut voir par soi-même et ne pas s'en rapporter aux bibliographes ou aux iconographes, dont les citations ont grand besoin d'être contrôlées. Par exemple, Nagler mentionne, parmi les œuvres de notre artiste, une suite de 57 planches accompagnant un ouvrage relatif aux chevaliers de l'ordre du Saint-Esprit, créé en 1633. Or, Melchior Tavernier n'a été pour rien dans l'exécution des planches de cet ouvrage, dont il a été seulement l'éditeur. Nous serions charmé de pouvoir les lui attribuer; mais elles sont d'un burin bien autrement habile que le sien, et signées en toutes lettres, A. Bosse. D'ailleurs, les 57 planches dont parle M. Nagler se réduisent à quatre, représentant les cérémonies observées à la réception des chevaliers du Saint-Esprit. Le reste se compose de bla-

sons. Nous voyons, par l'adresse mise au bas de l'ouvrage en question, que Melchior Tavernier avait changé de demeure et d'enseigne, étant passé de l'*Épi d'or* à la *Rose rouge*. Le fait est de peu d'importançe; mais on a, de notre temps, un goût particulier pour les petites particularités biographiques, et celle-ci peut passer avec beaucoup d'autres.

Melchior Tavernier exécuta, dit-on, pour faire sa cour au cardinal de Richelieu, un plan des fortifications de La Rochelle, après la prise de cette ville. Nous n'avons pas eu l'occasion de voir cette pièce. L'âge ne ralentissait pas l'activité du graveur anversois. Agé de 97 ans, il entreprenait la publication d'une nouvelle carte corrigée de l'Angleterre, quand la mort vint le frapper en 1641.

BERTHOLET FLÉMALLE.

Bertholet ou Barthélemy Flémalle, fils de Renier Flémalle, peintre verrier de quelque mérite, naquit à Liége en 1614. Il eut pour premier maître son frère aîné Henri Flémalle, orfèvre et ciseleur distingué qui lui enseigna les éléments de la science du dessin. Il paraît toutefois que son père ne le destinait pas à entrer dans la carrière de la peinture et que s'il avait suivi la direction qu'on donna d'abord à ses études, c'est de la musique qu'il eût fait sa profession. On l'avait placé dans la maîtrise de la cathédrale de Liége, et il se distinguait des autres enfants de chœur, ses condisciples, par la beauté de sa voix. Après avoir dit que son talent musical le fit rechercher par les personnages les plus considérables de sa ville natale, un biographe ajoute naïvement que « son inclination l'appelait à un art plus relevé qui le fit connaître de toute l'Europe. » L'écrivain, qui prétend établir dans les beaux-arts cette singulière hiérarchie, était concitoyen de Grétry, qui ne passe pas, que nous sachions, pour avoir appliqué son

génie à un objet peu relevé, et qui est assurément beaucoup plus connu en Europe que bien des peintres et même que Bertholet Flémalle.

Quoi qu'il en soit, il paraît que Bertholet Flémalle se sentit plus de vocation pour la peinture que pour la musique. Il suivit l'impulsion de son instinct et il eut, en cela, parfaitement raison. Nous avons dit qu'il avait reçu de son frère Henri, les premières notions du dessin. On assure qu'il entra ensuite dans l'atelier d'Henri Trappez, artiste sur lequel nous manquons de renseignements, puis ensuite dans celui de Gérard Douffet. Ce peintre, après avoir reçu les conseils de Rubens, était allé terminer ses études en Italie. Convaincu qu'un artiste ne pouvait pas se dispenser de visiter Rome où il avait lui-même séjourné plusieurs années, il conseilla à Bertholet Flémalle d'aller puiser à cette source d'instruction technique.

Bertholet Flémalle avait 24 ans, nous disent ses biographes, lorsqu'il quitta Liége pour entreprendre son voyage d'Italie. C'était l'âge où de pareilles excursions se font avec fruit. Notre jeune Liégeois passa donc les Alpes et se dirigea tout d'abord vers Rome où il partagea son temps entre l'étude des monuments antiques et celle des chefs-d'œuvres de la Renaissance. D'Argenville, en faisant mention de son voyage, dit qu'il éprouva le désir d'aller visiter les plus florissantes écoles d'Italie. Cette assertion constitue un anachronisme, attendu qu'il n'y avait plus d'écoles florissantes en Italie. En 1638 les écoles florissantes étaient précisément dans le pays d'où Bertholet Flémalle venait de s'éloigner; elles étaient en Belgique et en Hollande. Il n'y avait plus en Italie que des écoles en

décadence. Là régnaient les maniéristes, et le jeune artiste, qui aurait pris de tels guides, se fût exposé à faire fausse route. Si les écoles florissantes d'Italie n'existaient plus, elles avaient laissé de leur passage des traces brillantes et profondes. C'est à suivre ces traces, non comme copiste, mais comme observateur, que devait s'attacher l'artiste qui allait étudier à Rome vers le milieu du dix-septième siècle. Est-ce là ce que fit Bertholet Flémalle? Il est permis d'en douter, si l'on en juge du moins par ses œuvres qui sont empreintes du cachet de la décadence. Il en est de la chaîne des traditions, dans l'art, comme de ces câbles immenses que l'on immerge dans l'Océan pour mettre les rives de deux continents en communication par l'électricité. Quand elle vient à se rompre, il ne suffit ni de la volonté ni du travail pour en faire ressaisir et rattacher les fragments disjoints. C'est l'affaire du temps et celle du hasard.

Nous n'avons pas d'indication précise sur les travaux exécutés à Rome par Bertholet Flémalle concurremment avec ses études. On s'accorde à dire que les tableaux qu'il peignit d'après ses propres inspirations furent remarqués et lui firent une réputation qui s'étendit au delà des murs de Rome. Lorsqu'il se rendit à Florence, était-il appelé par le grand duc, comme on l'a affirmé? Le croire est peut-être supposer à notre article plus de talent et plus de crédit qu'il n'avait pu en acquérir alors. Ce qui ne paraît pas douteux, c'est que Ferdinand II le retint quelque temps à Florence, où il alla en quittant Rome, lui commanda plusieurs tableaux et le récompensa généreusement, selon l'usage des Médicis lorsqu'ils avaient affaire à un homme de talent.

Nous ne trouvons guère de traces du long séjour fait en Italie par Bertholet Flémalle. La seule qui nous soit offerte est un tableau cité comme suit par Vasi (*Itinéraire de Rome*) dans la description du palais Corsini : « Un Christ avec les apôtres par Bertolet, liégeois. » D'autres peintures de notre artiste peuvent exister encore à Rome dans des collections particulières et passer inaperçues au milieu de chefs-d'œuvre avec lesquels elles ne sauraient lutter. Nous en dirons autant de celles qu'il a dû laisser à Florence.

En quittant l'Italie pour retourner dans son pays, Bertholet Flémalle avait pris le chemin de la France. Il s'arrêta à Paris où il n'avait dessein de demeurer que peu de temps, mais où il séjourna, où il revint à plusieurs reprises, où il produisit enfin ses ouvrages les plus considérables. L'artiste, à cette époque, ne pouvait point se passer de protecteur. Celui de Bertholet Flémalle fut Pierre Séguier, le célèbre chancelier de France. On ignore à quelles circonstances il fut redevable de ce puissant patronage. Suivant d'Argenville : « Le chancelier Séguier, protecteur des gens de lettres et des grands artistes, ayant vu quelques esquisses qu'il avoit faites pour orner les appartements de Versailles, voulut le retenir au service du roi. » Si les choses s'étaient réellement passées ainsi, il faudrait supposer que le peintre liégeois avait obtenu la faveur de quelque personnage influent, avant de s'être concilié les bonnes grâces du chancelier Séguier, à moins qu'on ne croie qu'il avait fait de son propre mouvement, à titre d'étude et non pas en exécution d'une commande officielle, les esquisses destinées à la décoration des appartements de Versailles. Ce qui ne paraît pas douteux, c'est que la pro-

tection du chancelier valut à Bertholet Flémalle les commandes qu'il reçut de la maison royale de France.

Parmi les peintures exécutées, à cette époque, à Paris, par l'artiste liégeois, il faut citer en première ligne la grande composition dont il orna la coupole de l'église des Carmes Déchaussés, près du jardin du Luxembourg. Le sujet de cette composition était le prophète Élie enlevé au ciel sur un char de feu, pendant qu'Élisée, son disciple, resté sur la terre, étendait les bras pour recevoir le manteau qu'il laissait tomber. Voici comment M. Henri Delaborde apprécie l'œuvre de Bertholet Flémalle dans un remarquable article intitulé : *La peinture des coupoles*, publié dans la *Revue des deux mondes* (n° du 15 décembre 1863) :

« Cependant l'usage de confier les tâches les plus importantes à des peintres étrangers, était trop bien consacré en France depuis le seizième siècle, pour que les protecteurs officiels des beaux-arts osassent encore s'affranchir de la tradition. Aussi, lorsque la reine Marie de Médicis eut bâti, dans la rue de Vaugirard, l'église qu'elle destinait aux Carmes Déchaussés, s'adressa-t-elle, pour la décoration de ce monument, à un artiste des Pays-Bas, comme elle l'avait déjà fait pour la décoration de son propre palais. Bertholet Flemael, de Liége, reçut la mission d'orner la coupole de la nouvelle église, et d'initier ainsi les Parisiens à un genre de peinture que leurs regards n'avaient jusqu'alors pas plus connu, que les formes architectoniques de ces murs livrés au pinceau.

» Il semble pourtant qu'en choisissant, non plus un génie intraitable, un chef d'école comme Rubens, au-dessus des concessions et des sacrifices, mais un homme

dont le talent avait fait ses preuves de souplesse, la reine ait voulu concilier, avec la coutume qui l'obligeait, les justes exigences du goût public. La méthode mixte, éclectique, dirait-on aujourd'hui, de Bertholet Flemael, cette manière où se résumaient à la fois les enseignements de Jordaens et les souvenirs des œuvres étudiées par le peintre en Italie, n'était pas de nature à blesser ici aucune conviction, à démentir ouvertement aucune habitude. Elle pouvait même se modifier à Paris, comme elle s'était appropriée déjà, sur les murs du palais ducal à Florence, aux coutumes de l'art toscan, et emprunter d'un nouveau milieu des formes d'expression nouvelles. C'est ce qui arriva en effet. Les peintures de l'église des Carmes ont presque l'apparence d'une œuvre française. Un peu oubliées aujourd'hui, elles n'en demeurent pas moins un specimen très-intéressant de la peinture monumentale avant la seconde moitié du dix-septième siècle. Dans la question qui nous occupe, elles ont d'ailleurs une importance particulière, puisqu'elles offrent chez nous le premier exemple de la décoration pittoresque d'une coupole proprement dite.

» La partie centrale de l'église que Bertholet avait été chargé de peindre imposait au pinceau deux tâches différentes, en raison de la diversité des surfaces et des conditions mêmes de la construction. Des murs en rotonde, percés vers le haut d'étroites fenêtres et s'élevant verticalement sur un entablement circulaire au-dessus duquel se dessinent quatre grands arcs et quatre pendentifs, puis au sommet de cette rotonde, dont le diamètre est bien moindre que la hauteur, une calotte portant sur ces murs, supportés eux-mêmes par les pendentifs, — voilà le double champ qu'il s'agissait d'orner, en variant, conformément à

l'architecture, l'ordonnance des compositions, mais en maintenant néanmoins entre celles-ci une certaine connexité. Qu'on se figure un tube surmonté d'un couvercle bombé, et l'on aura une idée assez exacte des proportions relatives et des formes attribuées au *clair-étage*, — pour nous servir d'un terme technique, — et à la coupole du monument. Or, ce clair-étage, destiné, comme le mot l'indique, à donner accès à la lumière, et par conséquent troué çà et là, ne pouvait, sans une invraisemblance manifeste, être revêtu de peintures simulant une scène en plein air. Le moyen d'encadrer dans un ciel figuré des fenêtres au travers desquelles on aperçoit le ciel véritable, et de convertir ainsi en une image du vide ce qui implique nécessairement l'idée d'un corps solide et d'un support? Dans des cas analogues, quelques peintres italiens, Romanelli entre autres, se sont laissé aller à commettre ce contre sens. Bertholet eut le bon esprit de s'en préserver en tournant adroitement une difficulté qu'il ne se sentait pas assez fort pour vaincre de haute lutte.

» Le thème à développer était *Élie enlevé au ciel sur un char de feu.* En pareil lieu et pour de pareils hôtes, rien de plus aisément explicable que le choix de ce sujet. On sait que les Carmes faisaient remonter très-haut leur généalogie, et que sur la foi d'une tradition vivement critiquée d'ailleurs par les Bollandistes, ils considéraient le prophète Élie comme le fondateur de leur ordre; mais aussi rien de moins facile, quant à l'exécution, que de concilier, avec les caractères surnaturels de la scène, l'expression de réalité inhérente à la conformation même des murailles. Bertholet divisa sa composition en deux parts. Sur la surface intérieure de la calotte, il représenta le

char du prophète emporté à travers l'espace et roulant sur des nuées que des anges environnent. Dans la partie inférieure du dôme, au-dessus de cet entablement circulaire dont nous avons parlé, il groupa les disciples d'Élie, au milieu desquels Élisée élève les bras pour recevoir le manteau détaché des épaules de son maître, manteau de couleur blanche, bien entendu, comme celui que portent les Carmes, et qui, se développant à cette place, exprimait une allusion au fait présent, aussi bien qu'au souvenir du fait biblique. Ajoutons que, sous le rapport purement pittoresque, l'emploi du moyen était bon. Sans cette draperie flottante qui relie les deux compositions l'une à l'autre, l'espace compris entre la figure d'Élisée et la base de la coupole, où apparaît Élie, serait nécessairement resté un peu vide, bien que des pilastres et d'autres ornements peints d'architecture aient eu préalablement pour objet d'en garnir la nudité. Enfin, malgré l'agitation des lignes qu'entraînait avec soi la représentation de la scène générale ou plutôt de la double scène, une certaine symétrie règne dans l'ordonnance, en installe et en pondère les formes, comme elle établit entre les tons cet équilibre qui est la condition indispensable de la peinture décorative.

» Le groupe des anges et les nuages environnant le char d'Élie sont disposés de telle sorte qu'ils paraissent graviter autour de ce point central, et, sous quelque aspect qu'on les envisage, confirmer en le répétant le mouvement orbiculaire des lignes de la coupole. La même harmonie se retrouve dans la décoration du clair-étage, entre les combinaisons pittoresques et les données de l'architecture. Ces convenances d'ailleurs étaient ici plus faciles à observer. Une fois le parti pris de figurer avec le

pinceau une rangée de balustres au-dessus de l'entablement réel et d'orner seulement de pilastres peints ou de niches les murs s'élevant verticalement derrière ces balustres, l'unité du plan existait pour les personnages à placer dans l'intervalle. Ceux-ci, par conséquent, à moins de se hisser les uns sur les autres ou d'enfoncer le mur, ne pouvaient ni déranger le niveau résultant du fait même de leur réunion sur cette sorte de terrasse, ni interrompre la circonférence du cercle que dessinent les pierres du monument. Quant au coloris, les qualités qui le distinguent procèdent, comme les éléments de l'ordonnance, de calculs ingénieux plutôt que d'un sentiment très-hardi. Le fond d'architecture blanchâtre sur lequel se détachent les figures des disciples forme une transition adroite entre les tons, naturellement solides, de ce groupe et les teintes transparentes de l'atmosphère qui enveloppe Élie et les anges. La figure d'Élie à son tour ou, pour mieux dire, l'ensemble de la scène céleste que représente la coupole contraste bien, par la limpidité de l'aspect, avec les caractères de la scène retracée sur les murs inférieurs du dôme. Tout enfin, dans ces peintures sagement composées, sagement faites, révèle un esprit et une main bien informés: tout émane d'une science sans arrogance, mais non pas sans certitude, et qui, sous les dehors de la simplicité, de la bonhomie même, si l'on veut, a un fond de valeur propre, et son genre d'autorité. »

Nous avons fait cette longue citation parce qu'il nous a paru valoir mieux laisser louer par un critique étranger, d'une compétence reconnue, l'œuvre d'un de nos artistes, que d'en donner nous-même une appréciation dont la bienveillance aurait pu être attribuée à un sentiment d'amour-propre national.

Cette production du peintre liégeois fut l'objet d'éloges unanimes; on s'accorda à y reconnaître un caractère de grandeur bien approprié à la nature du sujet et à la destination de l'œuvre. L'attention était désormais fixée sur lui, son mérite était reconnu et s'il avait voulu se fixer à Paris, les travaux ne lui auraient pas manqué. Il éprouva un désir irrésistible de revoir sa patrie et, en dépit des efforts qu'on fit pour le retenir, il partit pour Liége. C'est en 1647 qu'il revit sa ville natale, après neuf ans d'absence. Il était alors âgé de trente-trois ans.

Bertholet Flemalle reçut de ses concitoyens un accueil empressé. Cela devait être : il s'était fait un nom déjà presque célèbre à l'étranger. L'homme qui réussit ne manque jamais d'amis. Si, après avoir été fortifier son talent par des études sérieuses en Italie, le jeune peintre était revenu à Liége n'ayant qu'un grand mérite, peut-être aurait-il attendu longtemps les commandes nécessaires pour lui procurer des moyens d'existence. Le mérite, il faut le juger et c'est ce dont tout le monde n'est pas capable. La réputation ne se juge pas; on l'accepte, on lui fait bonne mine, surtout lorsqu'on se croit, comme concitoyen d'un homme vanté à l'étranger, appelé à prendre sa part de l'honneur que sa célébrité fait rejaillir sur la ville natale. Bertholet Flémalle fut donc reçu à bras ouverts, et sans tarder on s'inscrivit pour obtenir de ses œuvres. Le premier tableau qu'il peignit fut un crucifiement destiné à une chapelle de l'église collégiale de St-Jean.

Bertholet Flémalle était à Liége depuis deux ans, lorsque la paix publique y fut profondément troublée. A la suite d'événements qu'il est inutile de rapporter ici, la ville avait fermé ses portes à Ferdinand de Bavière qui avait envoyé contre ses sujets révoltés un corps de troupes com-

mandé par le général Spar. Notre artiste, qui ne se souciait pas de subir les dangers ou tout au moins les ennuis d'un siége, se retira à Bruxelles. Des biographes, en rapportant cette particularité de sa carrière, ont insinué qu'il avait pris le parti de la retraite, parce qu'il n'était rien moins que brave. Il faut convenir que Liége était, au moment où Bertholet Flémalle s'en éloigna, un séjour dont on pouvait ne pas s'accommoder, même sans être pusillanime. Les citoyens s'étaient armés les uns contre les autres; le meurtre et le pillage étaient à l'ordre du jour; aux excès de la guerre civile allaient se joindre ceux que peut faire présager la menace d'un bombardement.

Bertholet Flémalle se retira donc à Bruxelles où il trouva la tranquillité nécessaire à l'artiste et y reprit ses travaux interrompus à Liége par les événements politiques. On a dit qu'il peignit pour le roi de Suède plusieurs tableaux dont l'un avait pour sujet la *Pénitence d'Ézéchias*. En avançant ce fait, on n'a pas indiqué dans quelles circonstances notre artiste aurait été chargé d'exécuter les travaux dont il s'agit ici. Il y a eu assurément une méprise des biographes, soit relativement à la particularité même qu'ils rapportent, soit relativement à l'époque qu'ils lui assignent dans la carrière de l'artiste. C'est vers l'année 1649, que Bertholet Flémalle s'établit à Bruxelles : or, il n'y avait point alors de roi de Suède; il y avait une reine, qui était Christine, laquelle régna jusqu'en 1654, époque où elle abdiqua en faveur de Charles-Gustave. En cette dernière année, Berthollet Flémalle ne résidait plus à Bruxelles. Aurait-il, à une autre époque, travaillé pour Christine, ou pour son successeur? C'est ce qu'il serait difficile de déterminer. Il existe de lui, au musée de Stockholm, un tableau désigné sous ce titre : *Pâris voulant*

blesser Achille. La *Pénitence d'Ézéchias* ne s'y trouve pas. Il ne serait pas impossible qu'elle fût dans l'une des résidences royales; mais nous manquions des moyens de nous en assurer.

La tranquillité étant rétablie à Liége, Bertholet Flémalle retourna dans sa ville natale. Il trouva dans Lambert de Liverlo, archidiacre de la Hesbaye et chancelier de Maximilien-Henri de Bavière, un protecteur aussi zélé qu'éclairé. Lambert de Liverlo avait le goût des arts, goût héréditaire dans sa famille. La collection de tableaux qu'avaient commencée ses ancêtres et qu'il enrichit considérablement, fut une des plus nombreuses et des plus précieuses qu'ait eues la ville de Liége. Ce prélat, ami des artistes, fit accepter à Bertholet Flémalle un logement dans son palais et lui fit exécuter pour sa galerie plusieurs tableaux qu'il paya généreusement. Notre artiste pouvait à peine suffire aux demandes que lui adressaient les églises, les communautés religieuses et les particuliers, bien qu'il fût doué d'une remarquable facilité de conception et d'exécution.

Bertholet Flémalle avait conservé pour la musique le goût et l'aptitude qui avaient failli tromper ses parents sur sa véritable vocation. Nous en trouvons la preuve dans une note extraite des archives de la cathédrale de Saint-Lambert et publiée par M. Pinchart dans ses *archives des arts, sciences et lettres*. Cette note est ainsi conçue :

» 24 Octobre 1652. Messeigneurs les chanoines ayant appris que le seigneur Bertholet Flémalle, laisserait pour quelques raisons de se retrouver à la musique de leur église, ont commandé à leur secrétaire del Rée, de lui dire que s'il veut s'y retrouver, qu'il leur serait fort agréable, avec espoir de quelque avancement et promotion. »

Il est manifeste que Bertholet, qui avait, dans sa jeu-

nesse, chanté au chœur de la cathédrale Saint-Lambert, où l'on admirait la beauté de sa voix, eut la fantaisie de reparaître sur le théâtre de ses anciens succès de virtuose. Non seulement on accepta son offre, mais encore on lui fit espérer de l'avancement.

La date de la note en question prouve que Bertholet Flémalle ne fit à Bruxelles qu'un séjour de courte durée et qu'il ne peignit pas, dans cette ville, des tableaux pour un roi de Suède qui n'existait pas, comme nous le disions tout à l'heure, avant l'année 1654.

On se souvenait en France du talent déployé par Bertholet Flémalle dans l'exécution des peintures de la coupole de l'église des Carmes Déchaussés. Les artistes capables d'exécuter de ces grands travaux étant en petit nombre, on adressa à notre Liégeois la commande d'une vaste composition, destinée à la décoration du plafond de la salle du trône dans le palais des Tuileries. Il ne s'agissait pas cette fois d'une fresque, mais d'une peinture à l'huile qui devait être exécutée sur toile et dont l'application aurait lieu ultérieurement sur la partie de l'édifice qu'elle devait orner. Bertholet fit ce tableau à Liége où il l'exposa dans la chapelle des Clercs, avant de le transporter à Paris. Il avait pris pour sujet *La Religion protégeant la France.* La figure de la religion occupe le centre de la composition; d'autres figures allégoriques portent les symboles de la France : l'oriflamme, la sainte ampoule, l'écusson fleurdelisé, un casque, une épée, etc.

Bertholet Flémalle accompagna à Paris l'œuvre qu'il venait de terminer et qui lui valut de grandes louanges. Les dispensateurs des commandes royales firent de nouvelles tentatives pour le retenir en France, et il y a lieu de croire qu'elles ne furent pas d'abord formellement re-

poussées. Une circonstance nous paraît du moins autoriser cette supposition. Nous voulons parler de la nomination de notre artiste comme membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, nomination qui eut lieu le 14 octobre 1670 et fut suivie, à deux jours d'intervalle, de celle de professeur dans la même institution. Cette double nomination aurait-elle eu lieu, si l'on n'avait point pensé que Bertholet Flémalle avait le dessein d'établir désormais à Paris sa résidence? On fit des efforts pour le retenir; on voulut même le marier, dans l'espoir de le fixer à Paris par des liens de famille; mais il tint bon et reprit la route des Pays-Bas.

Moins qu'aucune autre considération, celle d'un mariage pouvait décider Bertholet Flémalle à s'expatrier. Il se trouvait bien du célibat et ne voulait pas faire le sacrifice de sa liberté, trouvant d'ailleurs qu'à son âge (il avait cinquante-six ans) l'homme qui prend femme fait une chose peu sage. Rentré à Liége, il demanda à Maximilien de Bavière et obtint une prébende de la collégiale Saint-Paul, voulant peut-être témoigner par là de sa ferme volonté de persévérer dans le célibat. C'est le 16 octobre 1670 qu'il fut nommé professeur à l'Académie de peinture de Paris et, le 12 décembre de la même année, il était reçu chanoine de Saint-Paul à Liége. Deux particularités qui se rapportent à cette nomination donnent un témoignage de l'esprit d'indépendance qui animait notre artiste. Il demanda au pape d'être dispensé de la tonsure, ce qui lui fut accordé. Pour n'être pas soumis à l'obligation de la résidence, il offrit au chapitre de Saint-Paul de lui fournir chaque année deux ou trois tableaux. Tout ce qui ressemblait à un lien indissoluble froissait son instinct de liberté.

De retour à Liége, où devait s'écouler le reste de sa

carrière, Bertholet Flémalle fut de la part de Maximilien-Henri de Bavière l'objet de marques de distinction et de prévenances de tout genre. Le portrait qu'il fit de ce prélat a été gravé par Van Schuppen et par Natalis, avec quelques différences dans la disposition des accessoires. Maximilien-Henri est représenté dans un médaillon au-dessus duquel plane une renommée. Au bas sont les figures de la religion, de la sagesse et de la justice célébrant les vertus du prince. Ces portraits historiés, formant des adulations allégoriques, étaient dans le goût du temps.

Nous ne décrirons pas ici tous les travaux exécutés par Bertholet Flémalle, pour des églises de Liége et des environs, depuis son retour définitif dans le pays natal; nous ne mentionnerons pas non plus les petites particularités de sa vie privée que rapportent les biographes spéciaux de la province de Liége. Il nous importe peu de savoir où il fit bâtir sa maison et quel prix elle lui coûta. Ses relations comme artiste avec les pays étrangers devaient nous occuper particulièrement ici. Après le voyage qu'il fit à Paris pour placer aux Tuileries le plafond de la salle du trône dont il vient d'être parlé et que les révolutions ont épargné, ces relations cessèrent complétement.

Cinq années s'étaient écoulées depuis les dernières et infructueuses tentatives faites pour fixer Bertholet Flémalle en France, lorsqu'on vit tout à coup tomber dans une sombre mélancolie cet artiste qui, jusqu'alors, s'était montré d'une humeur enjouée. Il cessa de travailler, languit quelque temps, puis mourut dans une misérable situation d'esprit et de corps. Cette mort étrange fut attribuée à une cause trop extraordinaire, pour que nous la passions sous silence, bien que son authenticité n'ait été rien moins que prouvée. La marquise de Brinvilliers

s'était retirée à Liége, dans un couvent, pour échapper au châtiment que ses crimes, longtemps impunis, allaient recevoir enfin. Bertholet Flémalle, qui avait eu peut être l'occasion de la connaître à Paris, la vit ou la revit à Liége dans son couvent, crut à son innocence, car c'était une femme très-séduisante, et entretint avec elle des relations suivies. C'est à dater de ce moment qu'il changea d'humeur, abandonna ses travaux et tomba dans une tristesse dont ses meilleurs amis ne parvinrent point à le tirer. On a supposé que la marquise de Brinvilliers fit sur lui l'essai d'un de ses terribles poisons qui tantôt foudroyaient ceux à qui elle les administrait et tantôt les conduisaient à la mort par une lente et douloureuse agonie. Quoi qu'il en soit, Bertholet Flémalle rendit le dernier soupir le 18 juillet 1675. La date précise de sa mort, qui n'est point indiquée dans la *Biographie liégeoise* de M. de Becdelièvre, se trouve consignée dans les registres de l'Académie de peinture de Paris. Quelques mois après, la Brinvilliers était arrêtée par la ruse d'un agent de la police française qui l'avait attirée hors de la ville de Liége sous prétexte d'un rendez-vous galant. La célèbre empoisonneuse, conduite à Paris, monta sur l'échafaud le 18 juillet 1676, presque jour pour jour un an après la mort de l'artiste qu'on a supposé avoir été sa victime.

Bertholet Flémalle a laissé un grand nombre de tableaux dans lesquels s'est signalé son double talent de dessinateur et de peintre, et qui sont restés les plus précieux ornements des églises de Liége; mais ses œuvres capitales, celles qui donnent la plus haute idée de son mérite sont les peintures qu'il a exécutées pour la France : la coupole de l'église des Carmes Déchaussés et le plafond de la salle du trône des Tuileries. C'est dans ces vastes compositions

qu'il montra véritablement ce dont il était capable. Malheureusement les occasions de faire de semblables travaux dans son pays ne lui furent pas offertes. S'il avait cédé aux instances que firent le chancelier Séguier et Colbert pour le fixer en France, il aurait pris une part active à la décoration des bâtiments de la couronne et laissé un plus grand renom que celui dont il jouit dans le monde des arts; il aurait été, peut-être, pour l'histoire épique du règne de Louis XIV, ce que fut Van der Meulen pour l'histoire anecdotique. Bertholet Flémalle n'est pas le seul peintre que le manque d'encouragements ait empêché de pratiquer le grand art dans son pays.

Les tableaux de Bertholet Flémalle, conservés dans les églises de Liége et des communes environnantes, sont encore en grand nombre. Nous n'avons pas à nous en occuper ici, puisque c'est à rappeler quels furent les travaux de nos artistes à l'étranger, que nous nous attachons particulièrement dans ces études. Nous nous bornerons donc à indiquer les œuvres de notre artiste, qui se trouvent dans les grandes collections de l'Europe.

En tête de la liste des productions du peintre liégeois, qui sont dans les pays étrangers, se placent naturellement la coupole de l'église des Carmes, à Paris, et le plafond de la salle du trône des Tuileries.

Le musée du Louvre possède de notre artiste un tableau inscrit dans le catalogue, sous ce titre : *Les Mystères de l'ancien et du nouveau Testament.* D'après une note de M. A. Villot, il résulterait des indications fournies pour les inventaires de l'Empire, que ce tableau vient des Carmes Déchaussés, qu'il est l'esquisse du plafond de cette église, tandis que Lenoir le cite, dans son catalogue des peintures recueillies au musée des Petits-Augustins, à

l'époque de la révolution, comme provenant des Grands-Augustins. M. Villot fait cette remarque, que le sujet de la peinture exécutée par Bertholet Flémalle, dans le dôme de l'église des Carmes, n'est qu'un épisode de la composition du tableau du Louvre, composition si compliquée qu'il a fallu renoncer à la décrire.

Au musée de Caen se trouve une *Adoration des Bergers*, de Bertholet Flémalle, au sujet de laquelle M. Clément de Ris s'exprime ainsi : « Il est évident qu'il (Flemalle) avait vu l'Espagne et Ribera. » Si l'auteur des *Musées de province* avait consulté la biographie du peintre liégeois, il aurait vu que celui-ci ne visita point l'Espagne et que le rapport que peut offrir sa peinture dans l'*Adoration des bergers* du musée de Caen avec celle de Velasquez et de Ribera, n'avait point pour origine une étude particulière des œuvres de ces maîtres.

En Allemagne, les musées de Dresde et de Mayence sont les seuls où l'on trouve des tableaux de Bertholet Flémalle. Le tableau de Dresde a pour sujet : *Pélopidas s'armant pour aller chasser les Lacédémoniens de la forteresse de Cadmée.* Celui de Mayence représente *saint Joseph couronné par l'enfant Jésus.*

En Suède, au musée de Stockholm, il y a un *Pâris coulant blesser Achille*, mentionné plus haut.

Un certain nombre des œuvres de Bertholet Flémalle ont été reproduites par la gravure. Son interprète le plus habituel a été Michel Natalis, qui a gravé la plupart de ses portraits et quelques-unes de ses compositions religieuses. Il y a lieu de s'étonner que ni les biographes de Bertholet Flémalle, ni ceux de Michel Natalis, ni les iconographes qui ont dressé l'inventaire des estampes de ce dernier, n'aient mentionné l'œuvre la plus considérable qu'ait pro-

duite la collaboration de ces deux artistes. Nous voulons parler d'une thèse de 94 centimètres de large sur 63 1/2 de hauteur, en deux feuilles. Cette production capitale fut exécutée pour consacrer le souvenir de la thèse soutenue à l'Université de Louvain, en 1663, par le comte de Hatzfeld. Au centre de la composition est l'empereur Léopold Ier, tenant d'une main le glaive et de l'autre le globe surmonté de la croix. A sa droite est la figure allégorique de la justice, et à sa gauche, la force représentée par Hercule. L'abondance protégée par la justice, la foi chassant l'idolâtrie, des anges précipitant la médisance et l'envie dans les entrailles de la terre, tels sont les principaux épisodes allégoriques groupés par l'artiste autour du trône de l'empereur, devant lequel s'agenouille le jeune comte de Hatzfeld, en lui présentant un exemplaire de sa thèse. La science de Bertholet Flémalle comme dessinateur, et le sentiment élevé de la forme dont il était doué, se manifestent à un haut degré dans cette composition qui pêche par la multiplicité des détails, mais dont les défauts sont moins ceux de l'artiste que ceux de son époque.

Bertholet Flémalle avait peint son propre portrait, qui a été gravé à Liége par Jean Du Vivier, en 1711.

ADRIEN DE WEERT.

Adrien de Weert est né à Bruxelles, on ne saurait préciser en quelle année. Les biographes prudents se bornent à dire qu'il florissait vers 1566. D'autres, ne voulant paraître rien ignorer, assignent à sa naissance la date de 1510, en ajoutant qu'il mourut jeune en 1566. Or, une carrière de cinquante-six ans s'écoule entre ces deux dates, et si l'on ne peut pas dire que celui qui l'a parcourue soit parvenu à un âge avancé, on n'est pas fondé assurément à le regarder comme étant mort jeune. Les renseignements qu'on possède sur l'artiste dont nous nous occupons ici sont si vagues, qu'un historien des peintres flamands et hollandais (M. Balkema) en parle en ces termes : « Né à Bruxelles, en 1510, il fut l'élève de Chrétien Queburgh d'Anvers; il peignit bien le paysage et l'orna de figures. Il voyagea en Italie où il étudia les ouvrages du Parmesan avec beaucoup de succès. Il mourut à Bologne, en 1552. »

Suivant Charles Van Mander, qui a consacré une courte

notice à Adrien de Weert, cet artiste alla étudier à Anvers et entra dans l'atelier de Chrétien Queborn, excellent peintre de paysage, qui demeurait près de la Bourse à Anvers. Si l'on était mieux renseigné sur ce qui concerne ce dernier, on pourrait déterminer approximativement, par conjecture, la date de la naissance d'Adrien de Weert; mais ce qu'on en sait se réduit au passage de Van Mander que nous venons de citer. On pense que Chrétien Queborn était grand-père de Crispin Queborn, dessinateur et graveur, né à La Haye en 1604. La période florissante de sa carrière d'artiste correspondrait donc à la fin de la première moitié du XVIe siècle; mais cette indication hypothétique et très-vague ne nous conduit pas à fixer, à quelques années près, l'époque de la naissance d'Adrien de Weert. Tout ce qu'il est permis de dire, c'est que la date véritable de cette naissance doit être bien postérieure à celle de 1510, donnée par quelques biographes.

Adrien de Weert alla donc étudier à Anvers auprès de Chrétien Queborn. Nous ignorons combien de temps dura son apprentissage. Lorsqu'il fut de retour dans sa ville natale, il s'occupa de compléter une éducation que les travaux pratiques de l'atelier n'avaient pu qu'ébaucher. Suivant Van Mander qui a été copié par Sandrart, Descamps et d'autres biographes, il vécut quelque temps dans la solitude, fuyant la société des jeunes gens de son âge, pour n'être pas distrait de ses études. Les moyens de se perfectionner dans son art lui paraissant insuffisants à Bruxelles, où les œuvres des grands maîtres étaient en petit nombre, il résolut de faire un voyage en Italie. Ici se présente une particularité qui semble, au premier abord, donner raison aux biographes qui font naître Adrien de Weert vers 1510. Van Mander dit que jusqu'à son départ pour

l'Italie il avait peint des paysages dans le goût de François Mostaert; mais qu'il s'assimila ensuite la manière du Parmesan et se fit son imitateur. On a conclu de là qu'il avait été élève de Francesco Mazzuoli. Celui-ci étant mort en 1540, il faudrait reporter à quelques années plus haut le voyage d'Adrien de Weert en Italie et rapprocher, par conséquent, sa naissance de 1510, si l'on suppose qu'il devait être âgé d'environ vingt-cinq ans, lorsqu'il alla visiter ce pays. Mais il n'est nullement question, dans Van Mander, de leçons que le peintre bruxellois aurait reçues du Parmesan. Il ne s'agit que d'une étude qu'il fit des œuvres de ce maître et de l'influence qu'elle eut sur son talent. Cette étude peut et doit, comme nous le prouverons tout à l'heure, avoir eu lieu après la mort du Parmesan.

Le résultat des études faites en Italie, à Parme principalement, par Adrien de Weert, doit avoir été plus considérable que ne l'ont donné à entendre les biographes. Notre artiste ne changea pas seulement de manière de peindre; il changea de genre. De paysagiste qu'il était, il devint peintre de figures. Il n'y a pas de doute sur la direction donnée à ses premiers travaux. Chrétien Queborn, son maître à Anvers, était paysagiste. Lorsqu'il commença à se faire connaître, ce fut par des paysages peints dans la manière de François Mostaert. Les ouvrages postérieurs à son retour d'Italie, les seuls qui soient connus aujourd'hui, appartiennent à un tout autre genre. Ce sont des compositions religieuses ou allégoriques, dans lesquelles les représentations de la nature inanimée ne figurent qu'à titre de simple accessoire.

Combien de temps dura le voyage d'Adrien de Weert en Italie; quelles sont les villes où il s'arrêta? Il n'est pas

possible de répondre à ces questions. On n'a fait mention que de son séjour à Parme. Il serait difficile d'admettre qu'il ne visita ni Venise, ni Florence, ni Rome; mais aucune trace de son passage dans ces villes n'existe.

Les biographes disent qu'Adrien de Weert était de retour depuis peu de temps dans son pays, lorsqu'en 1566 il se retira à Cologne avec sa mère, pour fuir les agitations politiques dont sa patrie était le théâtre. Cette date de 1566, qui coïncide parfaitement avec l'époque des événements auxquels les biographes font allusion, sert encore à prouver que notre artiste a dû naître longtemps après 1510. Puisqu'il revenait un peu avant 1566 d'Italie, où il n'avait fait qu'un voyage d'études et où, en effet, on ne trouve aucune œuvre de lui et où il s'était rendu presque au sortir de l'atelier de Chrétien Queborn, on doit supposer qu'il n'était guère âgé de plus de vingt-huit à trente ans. Ce serait donc à l'année 1536, au plus tôt, qu'il faudrait fixer l'époque de sa naissance. Ce qu'on a dit de sa fin prématurée serait exact, quoiqu'il soit mort, en réalité, plus tard que ne l'ont cru certains biographes.

Adrien de Weert s'éloigna donc de la Belgique en 1566, et cet exil volontaire, auquel il se résignait pour aller chercher à l'étranger la tranquillité nécessaire à l'artiste, cet exil ne devait pas avoir d'autre terme que la mort. Le choix qu'il fit de Cologne pour sa résidence était favorable au succès de ses projets. L'art avait décliné en Allemagne; l'école de Cologne, jadis florissante, n'existait plus que par le souvenir des hommes et des œuvres qu'elle avait produits. Dans la riche cité où notre artiste allait s'établir, il n'y avait plus ni peintres, ni dessinateurs, ni graveurs de talent. On en peut citer, entre autres preuves, ce fait que Georges Bruin, chanoine de Cologne,

fut obligé de recourir au peintre flamand, Hoefnagel, ainsi qu'aux graveurs Vanden Hoevel et Hogenberg, de la même nation, pour l'exécution des planches de son grand ouvrage *Civitates orbis terrarum.*

La peinture, le dessin et la gravure ouvrirent une triple sphère d'activité au talent souple et varié d'Adrien de Weert. Il n'existe de tableau de lui que dans une seule des Galeries publiques de l'Allemagne; nous n'en connaissons pas d'autre, du moins, qu'une *Vierge avec l'enfant Jésus*, décrite par M. Waagen dans son catalogue du Musée de Berlin (édition de 1841). Peut-être s'en trouve-t-il dans des collections particulières. Les œuvres de peinture de notre artiste sont, dans tous les cas, d'une grande rareté. Cela pourrait tenir à ce qu'il ne signait pas ses tableaux qui auraient été attribués à d'autres peintres.

Toutefois on n'en est pas réduit, heureusement, à de simples conjectures sur le talent d'Adrien de Weert. En l'absence de productions authentiques de son pinceau, on a, pour l'apprécier comme inventeur et comme dessinateur, les gravures qui ont été exécutées d'après lui. Ces œuvres sont marquées d'un cachet d'originalité très-prononcé. S'il rappelle le Parmesan, comme on l'a dit, ce n'est que par quelque exagération dans la longueur des figures et par une recherche de la grâce qui va jusqu'à l'affectation. Le mode de conception des sujets, le goût d'arrangement, les types sont à lui. Nous citerons, comme offrant de curieux specimens de sa manière caractéristique, une suite des quatre Évangélistes. Certes, tout n'est pas irréprochable dans ces compositions, et nous ne les donnerions pas comme des modèles de style; mais elles plaisent par cet attrait qu'ont les œuvres d'art où se manifeste le signe de la personnalité de leur auteur. Il y a de la noblesse dans l'attitude de

saint Matthieu devant lequel un ange tient la généalogie de Jésus-Christ tracée sur une table de marbre. Appuyé d'une main sur un bloc de pierre qui lui sert de siége et tenant de l'autre le roseau avec lequel il inscrit les versets de son évangile dans un livre placé sur un pupitre, le saint Luc est remarquable par un air d'inspiration. Saint Marc est également absorbé dans son œuvre. La plus distinguée des quatre figures de cette suite est celle de saint Jean qui, assis au pied d'un arbre, plonge sa plume dans une écritoire que tient, par l'extrémité du bec, son aigle placé devant lui sur un fragment de roc, et semble chercher ses inspirations dans le ciel où apparaît la Vierge debout sur un croissant. C'est une page vraiment poétique et traitée dans une grande manière.

La pièce que nous venons de citer en dernier lieu est signée *Adrien de Weert Bruxellens. inventeur.* Sur d'autres estampes encore, gravées d'après des dessins de l'artiste bruxellois, se trouve l'inscription qui rappelle quel fut son lieu natal. Elle prouve que s'il avait quitté sa patrie où les événements politiques absorbaient les esprits et les détournaient de la culture des beaux-arts, il n'était pas de ces enfants ingrats qui renient leur mère.

Parmi les interprètes du crayon d'Adrien de Weert, il en est un qui ajoutait aussi à sa signature l'indication de son lieu de naissance, et ce lieu de naissance était également Bruxelles. Cet interprète s'est désigné de la manière suivante au bas d'une estampe gr. in-fol., d'après Ad. de Weert représentant la *Résurrection de Lazare : Isaac Duchemi(n)us Bruxellensis fec.* Cette pièce faussement intitulée : *Le Sauveur guérissant le paralytique,* dans le catalogue de la collection Winckler, est qualifiée de rare par les rédacteurs de ce catalogue. Elle ne se trouve

pas malheureusement au cabinet des estampes de la Bibliothèque royale de Belgique; mais ce dépôt possède une autre estampe, très-rare aussi, du même artiste, dont elle a fait depuis peu l'acquisition.

Nous voulons parler d'un magnifique portrait du poëte flamand Jean Vander Noot. C'est un buste de grandeur naturelle. Le personnage est tourné vers la droite. La tête, d'un beau caractère, est ceinte d'une couronne de laurier; œil vif, expression intelligente, moustaches relevées, barbe courte et légèrement frisée. Le costume est élégant : pourpoint à crevés boutonné droit sur la poitrine, manteau jeté sur les épaules, fraise tuyautée; écharpe à laquelle pend une médaille. Au bas à gauche, dans la marge, quatre vers grecs et à droite quatre vers latins à la louange de Vander Noot. Ces vers sont d'Adrien Damman, le poëte et savant helléniste gantois, comme le témoigne cette inscription mise au centre de la marge inférieure : *In effigiem D. Poete Dni J. Vander Noot patr. Antwerp. Hadrianus Jac F. Damman.* Au bas de la droite, on lit : *Isack Du Chemin Sculpsit.* Superbe comme caractère, d'un dessin très-pur et très-ferme, ce portrait peut être considéré comme une des productions les plus remarquables de l'art de la gravure qu'ait produites l'école flamande au XVIe siècle.

Isaac Du Chemin a encore gravé d'après Adrien de Weert une composition allégorique représentant une femme qui réveille un homme endormi et lui montre le soleil. Cette estampe est signée, comme celle de la *Résurrection de Lazare : J. Duchemi(n)us sc.*

Il y a lieu de s'étonner grandement de deux choses : 1° que l'auteur de la belle estampe que nous venons de citer n'ait qu'un œuvre composé de trois pièces; 2° que

l'artiste, qui a montré dans ces trois pièces l'habileté de son burin, ne soit cité dans aucune des biographies d'artistes publiées dans les différents pays de l'Europe. Le nom de *Du Chemin* ou *Du Cheminus* ne se rencontre dans aucun dictionnaire des graveurs. Fuessli seul le mentionne, mais sous le nom de *Duchemius* (*Isaac*), en disant seulement qu'il a gravé d'après Adrien de Weert une *Résurrection de Lazare*. Nagler, qui comprend cette même composition et une allégorie dans la liste des estampes dont les dessins furent fournis par De Weert, ne parle pas plus de *Duchemius* que de *Ducheminus* ou *Du Chemin*. Nous avons supposé que ce nom pouvait avoir été traduit du flamand et nous en avons poursuivi la recherche sous l'une ou l'autre de ces deux formes : *Vander Weg* ou *Van Baen*, sans obtenir un meilleur résultat de nos investigations. On comprend difficilement qu'un artiste d'un grand mérite, ayant vécu à une époque relativement rapprochée de la nôtre et ayant produit des œuvres, en petit nombre, il faut le supposer, mais multipliées par la presse, ait pu rester absolument inconnu aux iconographes.

Du Chemin était de Bruxelles et contemporain d'Adrien de Weert. A-t-il constamment vécu et travaillé dans son pays? Nous ne le pensons pas. Ce doit être encore un de ces artistes expatriés dont nous avons entrepris d'écrire l'histoire. Peut-être Isaac Du Chemin a-t-il émigré en Allemagne à la même époque et pour le même motif qu'Adrien de Weert; peut-être est-ce également à Cologne qu'il fixa sa résidence. S'il avait habité son pays, il n'aurait pas ajouté à sa signature le mot *Bruxellensis*, sur la planche reproduisant la *Guérison du paralytique* d'Adrien de Weert. C'était un souvenir donné par l'exilé volontaire à sa ville natale. Il est naturel de penser qu'il était auprès

d'Adrien de Weert, lorsqu'il grava le tableau de celui-ci. Est-ce aussi à l'étranger qu'il exécuta le beau portrait de Jean Vander Noot dont nous parlions tout à l'heure? Nous inclinons à le penser. Comme Adrien de Weert et comme Isaac Du Chemin (si notre supposition à l'égard de celui-ci est fondée) Jean Vander Noot s'éloigna de la Belgique en 1566 pour n'être pas mêlé aux agitations politiques et religieuses dont ce pays était le théâtre. Il voyagea en Allemagne, en France et en Angleterre. On est porté tout naturellement à admettre que le poëte anversois s'arrêta à Cologne, où se trouvait Isaac Du Chemin, et que la renrencontre qu'il fit de celui-ci, fut la circonstance à laquelle il faut attribuer l'exécution du portrait dont il vient d'être question. Aucune inscription ne fait connaître quel est le peintre ou le dessinateur dont le burin d'Isaac Du Chemin reproduisit l'œuvre, lorsqu'il grava ce portrait. Cette inscription eût été un moyen de trouver la solution du problème qui nous occupe. Comme tous les autres, il nous fait défaut et nous en sommes réduit absolument aux conjectures, pour ce qui est relatif à l'histoire du graveur bruxellois. Si celui-ci a passé à l'étranger la plus grande partie de sa carrière, s'il y a produit le petit nombre de pièces qui forment son œuvre, on comprend que son nom ait pu être omis dans nos biographies nationales; mais il est étrange que les iconographes allemands l'aient passé sous silence, lorsqu'une de ses estampes figure dans le catalogue de la riche collection Winckler. Quoi qu'il en soit, nous nous estimons heureux de restituer à l'école de gravure des Pays-Bas un des artistes qui lui font le plus d'honneur, sinon par le nombre, du moins par la qualité de ses productions.

Nous avons dit que toutes les particularités de la vie d'Isaac

Du Chemin étaient ignorées, hormis le lieu de sa naissance qu'il a pris soin de nous faire connaître lui-même. Il convient d'ajouter, toutefois, que nous avons, pour sa biographie, une date qui n'est pas sans importance. Cette date se trouve au bas de l'estampe de la *Résurrection de Lazare* dont nous parlions tout à l'heure. Après la signature de Du Chemin, on lit : *P. Ouerradt exc. 1590.* Le graveur bruxellois vivait donc encore à cette date et il est très-vraisemblable qu'il était à Cologne, puisque sa planche est publiée par P. Ouerradt, marchand d'estampes de cette ville. C'est un témoignage à l'appui de l'hypothèse de son expatriation.

Revenons à Adrien de Weert. Ce peintre, qui avait débuté par le paysage, comme nous l'a fait connaître Charles Van Mander, se partageait entre les sujets bibliques et évangéliques, et les allégories morales dont le goût était très-répandu de son temps. Ses œuvres principales, dans la première de ces deux catégories de sujets, sont :

1° *L'histoire de Ruth,* suite en six feuilles gravées par Ph. Galle;

2° *La vie de la Vierge,* suite en douze feuilles signée à la 7e : Adrien de Weert, Bruxellens., 1573;

3° *Les quatre Évangélistes;*

4° *Le Christ triomphant de la mort et du démon,* gravé par Jean Sadeler, 1577;

5° *L'Annonciation des anges aux bergers,* gravée par Lembke;

6° *La Résurrection de Lazare,* gravée par Isaac Du Chemin, en 1590;

7° *Allégorie:* une femme réveillant un homme endormi et lui montrant le soleil, gravée par le même;

8° *L'Adoration des rois, la Présentation au temple, Jésus*

parmi les docteurs, Jésus dans la synagogue de Nazareth expliquant le livre du prophète Esaïe, suite sans nom de graveur;

9° *Jésus-Christ auprès du puits avec la Samaritaine et Jésus appelant à lui les petits enfants.*

Parmi les compositions d'Adrien de Weert appartenant au genre de l'allégorie, il faut citer en première ligne une suite de sujets relatifs aux vices et aux vertus de l'homme, en douze feuilles au bas desquelles sont des inscriptions explicatives en latin, en hollandais et en français. Ces compositions ont été gravées par D.-V. Coornhert. Théologien, philosophe, historien, homme politique en même temps que graveur, Coornhert a été sinon l'un des meilleurs artistes de son temps, du moins l'un des plus instruits et l'un de ceux dont la biographie offre le plus d'intérêt, à cause des événements presque romanesques dont il a été le héros. Moins heureux qu'Adrien de Weert et Isaac Du Chemin, il n'avait pas pu se retirer à l'étranger avant de ressentir les effets des agitations politiques auxquelles étaient soumis les Pays-Bas. Emprisonné à La Haye en 1568, il n'avait recouvré sa liberté que miraculeusement, en quelque sorte, et s'était retiré à Clèves. On est fondé à croire qu'il alla, pendant son exil, visiter Cologne dont Clèves est voisine, qu'il y fit la connaissance d'Adrien de Weert et reçut de lui les dessins qu'il a gravés.

Outre l'ensemble de compositions mystiques qui viennent d'être citées, Coornhert a encore gravé d'après Adrien de Weert les Chasses allégoriques de l'*Avarice*, de la *Volupté*, de l'*Ambition* et de la *Crainte de Dieu*, ainsi qu'une série de quinze sujets emblématiques représentant l'homme à la poursuite de la vérité.

Après avoir parlé d'Adrien de Weert comme peintre et comme dessinateur, il nous reste à le considérer comme graveur. Et d'abord a-t-il gravé? Les auteurs ne sont pas d'accord sur ce point. Il en est qui lui attribuent un certain nombre de pièces de sa composition qui ne portent pas de noms de graveurs. Ce sont, en particulier :

1° *Jésus-Christ appelant à lui les petits enfants;*

2° *La naissance du Sauveur;*

3° *Les quatre Évangélistes.*

Ces attributions ne s'appuient pas, il faut le dire, sur des preuves effectives. Elles n'ont guère d'autre fondement que l'absence d'un nom de graveur au bas des planches en question. Quant au portrait de Vondel qui aurait été, suivant Fuessli, gravé par Adrien de Weert d'après Jean Lievens, il ne peut être l'œuvre de notre artiste, attendu que celui-ci était mort avant la naissance de Vondel et de Lievens.

M. Merlo, qui ne dit pas grand' chose, d'ailleurs, d'Adrien de Weert dans sa Biographie des artistes nés ou ayant vécu à Cologne (*Nachrichten von den Leben und den Werken kölnischer Kunstler*), ne pense pas que les planches ci-dessus désignées puissent être attribuées à l'artiste flamand, sans crainte de méprise; mais il dit qu'il y a beaucoup plus de raisons pour le considérer comme l'auteur de deux planches reproduisant un groupe de *Mercure* et *Minerve,* du sculpteur hollandais Guillaume Van Tetrode, qui se trouve à la bibliothèque de Cologne et un autre groupe du même statuaire représentant : *Vénus et l'Amour*. Ces planches, publiées en 1574 et 1575, à Cologne, par P. Ouerradt, l'éditeur habituel des œuvres d'Adrien de Weert, sont signées *Ad. de Weert fig.* Il se

pourrait, à la rigueur, que le mot *figuravit* signifiât seulement que notre artiste était l'auteur des dessins des deux groupes; mais il y a plus d'apparence que le travail du graveur lui appartenait, aussi bien que celui du dessinateur. A-t-il pris le burin uniquement pour reproduire les groupes de Guillaume Van Tetrode? Telle est la question que nous ne pouvons nous empêcher de poser à M. Merlo qui révoque en doute l'exécution, par Adrien de Weert, des gravures que lui attribuent plusieurs biographes. Nous n'affirmons pas que telle ou telle planche soit de lui; mais nous nous refusons à croire que s'étant appliqué au maniement du burin, il ait fait aussi peu d'usage d'une pratique qui ne s'acquiert que par une longue étude.

Quelle date faut-il assigner à la mort d'Adrien de Weert? Question difficile à résoudre avec quelque précision. Les biographes et les iconographes varient beaucoup sur ce point. Quelques-uns, comme Immerzeel, disent qu'il cessa de vivre en 1566, tandis que c'est en cette même année qu'il émigra à Cologne où commence la période connue de sa carrière d'artiste. D'autres se bornent à affirmer qu'il mourut jeune dans la cité allemande où il était allé s'établir. Pour éviter les conjectures arbitraires, sans rester dans un vague absolu, voici ce qu'on peut dire : la dernière date qu'on trouve sur les estampes gravées d'après Adrien de Weert étant celle de 1590, il est à présumer qu'il cessa de vivre vers cette époque, attendu qu'il était dans la force de l'âge et du talent et que si sa carrière se fût prolongée davantage, on aurait de lui des productions d'une date postérieure.

Une particularité assez curieuse est venue fortifier la supposition que nous avions formée au sujet du portrait

Après avoir parlé d'Adrien de Weert comme peintre et comme dessinateur, il nous reste à le considérer comme graveur. Et d'abord a-t-il gravé? Les auteurs ne sont pas d'accord sur ce point. Il en est qui lui attribuent un certain nombre de pièces de sa composition qui ne portent pas de noms de graveurs. Ce sont, en particulier :

1° *Jésus-Christ appelant à lui les petits enfants;*

2° *La naissance du Sauveur;*

3° *Les quatre Évangélistes.*

Ces attributions ne s'appuient pas, il faut le dire, sur des preuves effectives. Elles n'ont guère d'autre fondement que l'absence d'un nom de graveur au bas des planches en question. Quant au portrait de Vondel qui aurait été, suivant Fuessli, gravé par Adrien de Weert d'après Jean Lievens, il ne peut être l'œuvre de notre artiste, attendu que celui-ci était mort avant la naissance de Vondel et de Lievens.

M. Merlo, qui ne dit pas grand' chose, d'ailleurs, d'Adrien de Weert dans sa Biographie des artistes nés ou ayant vécu à Cologne (*Nachrichten von den Leben und den Werken kölnischer Kunstler*), ne pense pas que les planches ci-dessus désignées puissent être attribuées à l'artiste flamand, sans crainte de méprise; mais il dit qu'il y a beaucoup plus de raisons pour le considérer comme l'auteur de deux planches reproduisant un groupe de *Mercure* et *Minerve,* du sculpteur hollandais Guillaume Van Tetrode, qui se trouve à la bibliothèque de Cologne et un autre groupe du même statuaire représentant : *Vénus et l'Amour*. Ces planches, publiées en 1574 et 1575, à Cologne, par P. Ouerradt, l'éditeur habituel des œuvres d'Adrien de Weert, sont signées *Ad. de Weert fig.* Il se

pourrait, à la rigueur, que le mot *figuravit* signifiât seulement que notre artiste était l'auteur des dessins des deux groupes; mais il y a plus d'apparence que le travail du graveur lui appartenait, aussi bien que celui du dessinateur. A-t-il pris le burin uniquement pour reproduire les groupes de Guillaume Van Tetrode? Telle est la question que nous ne pouvons nous empêcher de poser à M. [illegible] qui révoque en doute l'exécution, par Adrien de Weert, des gravures que lui attribuent plusieurs biographes. Nous n'affirmons pas que telle ou telle planche soit de lui; mais nous nous refusons à croire que s'étant appliqué au maniement du burin, il ait fait aussi peu d'usage d'une pratique qui ne s'acquiert que par une longue étude.

Quelle date faut-il assigner à la mort d'Adrien de Weert? Question difficile à résoudre avec quelque précision. Les biographes et les iconographes varient beaucoup sur ce point. Quelques-uns, comme Immerzeel, disent qu'il cessa de vivre en 1566, tandis que c'est en cette même année qu'il émigra à Cologne où commence la période [illegible] sa carrière d'artiste. D'autres se bornent à affirmer [illegible] mourut jeune dans la cité allemande où il était [illegible] blir. Pour éviter les conjectures arbitraires, [illegible] dans un vague absolu, voici ce qu'on peut [illegible] nière date qu'on trouve sur les estampes [illegible] Adrien de Weert étant celle de 1590, il est [illegible] qu'il cessa de vivre vers cette époque, [illegible] dans la force de l'âge et du talent et que [illegible] fût prolongée davantage, on au[illegible] d'une date postérieure.

Une particularité assez [illegible] supposition que nous avions [illegible]

Après avoir parlé d'Adrien de Weert comme peintre et comme dessinateur, il nous reste à le considérer comme graveur. Et d'abord a-t-il gravé? Les auteurs ne sont pas d'accord sur ce point. Il en est qui lui attribuent un certain nombre de pièces de sa composition qui ne portent pas de noms de graveurs. Ce sont, en particulier :

1° *Jésus-Christ appelant à lui les petits enfants;*

2° *La naissance du Sauveur;*

3° *Les quatre Évangélistes.*

Ces attributions ne s'appuient pas, il faut le dire, sur des preuves effectives. Elles n'ont guère d'autre fondement que l'absence d'un nom de graveur au bas des planches en question. Quant au portrait de Vondel qui aurait été, suivant Fuessli, gravé par Adrien de Weert d'après Jean Lievens, il ne peut être l'œuvre de notre artiste, attendu que celui-ci était mort avant la naissance de Vondel et de Lievens.

M. Merlo, qui ne dit pas grand' chose, d'ailleurs, d'Adrien de Weert dans sa Biographie des artistes nés ou ayant vécu à Cologne (*Nachrichten von den Leben und den Werken kölnischer Kunstler*), ne pense pas que les planches ci-dessus désignées puissent être attribuées à l'artiste flamand, sans crainte de méprise; mais il dit qu'il y a beaucoup plus de raisons pour le considérer comme l'auteur de deux planches reproduisant un groupe de *Mercure* et *Minerve,* du sculpteur hollandais Guillaume Van Tetrode, qui se trouve à la bibliothèque de Cologne et un autre groupe du même statuaire représentant : *Vénus et l'Amour*. Ces planches, publiées en 1574 et 1575, à Cologne, par P. Ouerradt, l'éditeur habituel des œuvres d'Adrien de Weert, sont signées *Ad. de Weert fig.* Il se

Après avoir parlé d'Adrien de Weert comme peintre et comme dessinateur, il nous reste à le considérer comme graveur. Et d'abord a-t-il gravé? Les auteurs ne sont pas d'accord sur ce point. Il en est qui lui attribuent un certain nombre de pièces de sa composition qui ne portent pas de noms de graveurs. Ce sont, en particulier :

1° *Jésus-Christ appelant à lui les petits enfants;*

2° *La naissance du Sauveur;*

3° *Les quatre Évangélistes.*

Ces attributions ne s'appuient pas, il faut le dire, sur des preuves effectives. Elles n'ont guère d'autre fondement que l'absence d'un nom de graveur au bas des planches en question. Quant au portrait de Vondel qui aurait été, suivant Fuessli, gravé par Adrien de Weert d'après Jean Lievens, il ne peut être l'œuvre de notre artiste, attendu que celui-ci était mort avant la naissance de Vondel et de Lievens.

M. Merlo, qui ne dit pas grand' chose, d'ailleurs, d'Adrien de Weert dans sa Biographie des artistes nés ayant vécu à Cologne (*Nachrichten von den Leben und Werken kölnischer Kunstler*), ne pense pas que les pl ci-dessus désignées puissent être attribuées à flamand, sans crainte de méprise; mais il dit qu'il coup plus de raisons pour le considérer comme deux planches reproduisant un groupe de *Minerve,* du sculpteur hollandais Guillaume qui se trouve à la bibliothèque de Colog groupe du même statuaire représent *l'Amour*. Ces planches, publiées en 1 Cologne, par P. Ouerradt, l'éditeur hal d'Adrien de Weert, sont signées

de Vander Noot, gravé par Isaac Du Chemin, supposition d'après laquelle le dessin de ce portrait aurait été l'œuvre d'Adrien De Weert. Cette particularité, la voici : à la fin du recueil des poésies de Jean Vander Noot (*De poetische werken van myn heere Vander Noot*) se trouve une pièce de vers intitulée : *M. Adri. de Werdt tot de ghene daer miin heer Vander Noot aen schryft*, c'est-à-dire : *M. Adrien De Weerdt à ceux à qui écrit M. Vander Noot.* En voici la traduction : « Ceux qui savent et comprennent combien il est beau d'être vertueux, sage et pieux, et d'être loué pour ces qualités par les beaux et savants écrits et les vers des prophètes, comme vous l'êtes, Messieurs, par le prince des poëtes, célèbre par la Belgique, ceux-là peuvent se réjouir, car leur louange durera certainement dans tous les temps. Voyez donc et comprenez le présent que Dieu vous a fait en la personne de M. Vander Noot, et témoignez-en votre reconnaissance. Les arcs (de triomphe), les superbes obélisques, les hautes pyramides, les châteaux, les belles statues et les ponts doivent céder et disparaître avec le temps. Comme on le voit clairement de ses yeux, aucun ouvrage n'est à comparer à l'ouvrage des Muses, car les voluptueux, pour l'argent qu'ils consacrent au faste, n'obtiennent qu'une louange qui passe comme la fumée; mais dans mille ans comme aujourd'hui vivra la louange des amis des poëtes. »

Ces vers ne font que répéter ce que dit Vander Noot lui-même dans mainte pièce de son recueil. L'idée à laquelle le poëte flamand revient le plus complaisamment, c'est celle du signalé service rendu par les Muses à ceux dont elles chantent les louanges. A chaque instant, il s'attache à prouver combien les poëtes sont nécessaires « pour éterni-

ser villes et provinces, dames et seigneurs. » Voici ce qu'il dit, en s'adressant au chevalier napolitain, il signor Nicito :

Vous voyant vertueux, généreux et savant,
Je vous consacre icy ces vers, vous promettant
De vous faire sans fin, au temple de mémoire
Revivre, Nicito, en honneur et en gloire.
Pour ce prenez en gré mes vers et ce mien livre,
Car rien n'est si beau qu'après la mort revivre.

Il paraît qu'on n'obtenait pas toujours gratis la faveur d'être loué par le poëte anversois. Dans une pièce adressée à Jean Damant, chevalier et ambtman de la ville d'Anvers, il dit qu'il veut l'éterniser pour ses vertus, et se plaint de voir mourir tant de grands, sans laisser mémoire d'eux. La plupart d'entre eux dépensent de grosses sommes *en ivrognerie, gourmandises et paillardises*, se ruinent pour tenir force chiens, ânes, chevaux et d'autres bêtes; mais ils ne donnent rien aux poëtes qui seuls peuvent les éterniser. Il ne s'occupera donc pas d'eux.

Voilà qui est clair; les grands seraient loués pour leur argent, s'ils savaient se montrer généreux, s'ils dépensaient un peu moins pour les chevaux et les ânes et un peu plus pour les poëtes. Jean Vander Noot montre ingénument comment il entendait son petit commerce d'apologies rimées. Ce côté de son caractère n'a pas été envisagé par ses biographes.

Quoi qu'il en soit, Adrien De Weert vint en aide au poëte flamand, dans les vers cités plus haut, pour inspirer aux personnes désireuses de gloire, l'avantage de voir emboucher en leur honneur la trompette de la renommée. L'envoi de ces vers à Vander Noot, par le peintre bruxellois,

prouve qu'il existait entre eux des relations amicales et vient à l'appui, comme nous le disions tout à l'heure, de notre supposition que l'original (peinture ou dessin) du portrait gravé par Isaac Du Chemin, serait de la main d'Adrien De Weert. Cette particularité, rapprochée de la communauté de résidence du peintre et du graveur, nous semble avoir une signification qui ne doit pas être négligée.

Les commentaires qui suivent l'épître d'Adrien De Weert, imprimée à la fin des œuvres de Vander Noot, nous apprennent, en outre, que l'artiste dont nous écrivons la notice était renommé à tous égards.

Ces commentaires sont en trois langues : en italien, en espagnol et en français, comme ceux qui accompagnent les autres pièces du même recueil. Des personnages imaginaires : *Olympia, Corinna, Lauva, Marfica, Cassandre le docteur Agricola*, sont censés se communiquer leurs remarques sur les textes flamands et en donnent une triple interprétation, afin que le monde entier apprennent quelles étaient les belles idées exprimées en ses vers par le célèbre Vander Noot. Le colloque français sur l'épître d'Adrien De Weert s'engage de cette façon :

Cassendri : « Que disent ces vers, M. Agricola? — Le Docteur : M. Adrien De Weerdt, jeusne homme fort honneste, sçavant et de bonne vie, natif de Brucelles, addressant la parole aux lecteurs desquelz le poete faict mention en ses livres, leur dict que ceux qui entendent quelle belle chose que c'est d'estre vertueux, sage et vaillant, et d'estre pour telles vertus bien prisé par vers divins, comme ils le sont par le prince des poetes Belgiens ou Brabançons, se doivent bien réjouir, car sans faute aucune leur louange durera sans fin. »

Adrien De Weert n'était donc pas un artiste ordinaire. Le docteur Agricola le qualifie de savant. On ne parlerait pas en ces termes d'un homme qui n'a que la pratique matérielle de son art. Pour écrire une épître en vers qui ne sont, en définitive, ni pires ni meilleurs que ceux de bien des poëtes flamands renommés de son temps, y compris Vander Noot, il fallait qu'il eût l'esprit cultivé.

Le nom d'Adrien De Weert a été écrit des différentes manières que voici : Veert, Weerdt, Weert, Uvert même par Orlandri. Nous avons cru ne pouvoir mieux faire que d'adopter l'orthographe de la signature qu'on lit au bas de plusieurs des planches de son œuvre. Il paraîtrait qu'on le désignait aussi par le surnom de *Del hoste*. Quelle était l'origine de ce sobriquet? Vient-il du latin *hostis* (ennemi, rival); du roman *hoste* (campagnard) ou de l'italien *oste* (hôte)? Nous l'ignorons et nous trouvons la chose de trop peu d'importance, pour perdre beaucoup de temps à la vouloir expliquer.

FIN DU TOME DEUXIÈME.

TABLE DES MATIÈRES.

	Pages.
J.-P.-A. Tassaert	1
Jean Duvivier	21
François Millet	51
Gérard Van Opstal	70
Roelandt Savery	88
A.-F. Van der Meulen	104
Lucas et Martin Van Valckenborcht	136
Denis Calvaert	151
Gérard Edelinck	181
Philippe Buyster	215
Philippe et Nicolas Vleugels	226
Philippe de Champaigne	243
Jean Schorquens	275
Jacques Denys	291
Jacques Coelemans	298
Pierre Van Schuppen	305
Léonard Thiry	323
Robert de Longé	345
Pierre Vlerick	350
Melchior Tavernier	360
Bertholet Flémalle	374
Adrien de Weert	393